ARTA 6/72
REDACȚIA
Str. Constantin Mile 5-7-9, telefon 13.75.61, București
ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, București
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

-
COPERTA I Horia martirul, gips

ABONAMENTE
COUVERTURE

I Horia le martyre, plâtre

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.
Costul unui abonament
pentru întreprinderi și instituții : lei 204 anual (12apariții), lei 102-6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180anual (12apariții), lei 90-6 luni.
Pour l'étranger : Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O,X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l’abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

Панно
40541
Lei 15
IarTa gJWÍ!erea poligrafică
ITìiA Ș^HCĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România   M
СТУРКТУРЩ стиля РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ ЧТЕНИЕ И ИЗОБРАЖЕНИЕ АТЕЛЬЕ

ОБЛОЖКИ
Мученик Хорни
гипс
Мирча СпэтарУ
INFORMA TH
INAUGURAREA
MUZEULUI DE ISTORIE
AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
într-un cadru solemn, luni 8 mai s-a inaugurat Muzeu/ de istorie al Republicii Socialiste România. Inaugurarea importantului așezămînt de cultură a avut loc în prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu, a tovarășei Elena Ceaușescu, a tovarășilor Emil Bodnaraș, Manea Mănescu, Paul Niculescu-Mizil, Gheorghe Pană, Gheorghe Rădulescu, Vîrgil Trofin, llie Verdeț, Maxim Ber-ghianu, GheorgheCioară, Florian Dănă-lache, Emil Drăgănescu, Janos Fazekas, Petru Lupu, Dumitru Popescu, Leonte Răutu, Gheorghe Stoica, Ștefan Voi tec, losif Banc, Petre Blajovici, Cornel Burtică, Mirón Constantinescu, Mîhai
Dalea, Miu Dobrescu, Mihai Gere, Ion lonită, Vasile Patîlineț, Ion Pățan, Ion Stănescu, Ștefan Andrei și Ion Dincă. La festivitate au luat parte, de asemenea, membri ai C.C. al P.C.R., ai Consiliului de Stat și ai guvernului, conducători ai unor instituții centrale, organizații de masă și obștești, vechi militanți ai mișcării muncitorești, activiști de partid și de stat, reputați oameni de știință, artă și cultură, reprezentanți ai cultelor, istorici și muzeografi din întreaga țară, ziariști români și corespondenți ai presei străine. Erau de față membrii Comisiei de organizare a muzeului, în cuvîntul de deschidere a festivității, tovarășul Mirón Constantinescu, membru supleant al Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., președintele Academiei de Științe Sociale și Politice, a subliniat faptul că « ... ..Muzeul de istorie al Republicii Socialiste România sintetizează,, de pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste, prin miile sale de

exponate, drumul eroic străbătut de poporul nostru din cele mai vechi timpuri pînă în epoca societății socialiste multilateral dezvoltate pe care o construim astăzi. [.. .] Deschiderea muzeului constituie o nouă și vie expresie a înaltei prețuiri pe care partidul comunist o dă trecutului glorios al patriei, năzuințelor statornice ale poporului român spre păstrarea și afirmarea ființei sale naționale, luptelor sale împotriva exploatării și asupririi, împotriva feudalismului și imperialismului. . . ».

După solemnitatea inaugurării, înalții oaspeți, conduși de prof. dr. Florian Georgescu, directorul muzeului, au vizitat sălile muzeului, care — pe o suprafață de peste 15 000 m2— reunește circa 30 000 piese, între care originale dintre cele mai valoroase păstrate în țară, inclusiv tezaurul istoric al României și un mare lapidarium, o bogată colecție numismatică și o secție de istorie a culturii.

CONFRUNTĂRI INTERNATIONALE

TRIEST

LA Triest, în cursul lunii iulie s-au desfășurat lucrările primului Congres european de literatura științifico-fantas-ticâ. Cu acest prilej au fost acordate o serie de premii unor lucrări literare de Sergiu Fărcășan, Adrian Rogoz și Ion Hobana. Marele premiu pentru publicațiile literare nespecializate a fost acordat revistei Viata Românească, centru numărul 2 din 1970.

n perioada desfășurării lucrărilor congresului a fost organizată o expoziție internațională de artă la care, din țara noastră, au participat Tibe-riu Nicorescu, Damian Petrescu, Valentin Popa și Nicolae Săftoiu. Graficianul Nicolae Săftoiu a fost distins cu un premiu special al expoziției. ■

TEESIDE —MIDDLESBO-ROUGH

în cadrul Festivalului internațional de artă de la Teeside — Middlesborough (Marea Britanie), care s-a desfășurat între 17 iunie și 7 iulie, arta românească a fost reprezentată printr-o colecție de 56 lucrări de pictură contemporană ale unui număr de 23 artiști, expuse anterior cu prilejul «Zilelor artelor frumoase» de la Palma de Mallorca. ■

MOSCOVA

în cursul lunii mai, s-a deschis la Moscova o expoziție de grafică contemporană românească, organizată în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din LLR.S.S. Expoziția a cuprins 38 de lucrări semnate de Vasile Baboie, Sonia Barcianu Petrașcu, Corina Beiu Angheluță, Adina Caloe-nescu, Gheorghe Cernăianu, Marcel Chirnoagă, Adrian Dumitrache, Dan Erceanu. Victor Feodorov. Ion Gri-gorescu, Ana lliuț, Valentin Th. lonescu, Gheorghe Ivancenco, Ala Jalea Popa, Florica Lăzărescu, George Leolea, Hortensia Masichievici, Natalia Matei Teodorescu, Ileana Micodin, Elvira Micoș, Fred Micoș, Lidia Mihă-escu, Vanda Mihuleac, Theodora Moi-sescu Stendi, Mircea Olarian, Marcel Olinescu, Ion Panaitescu, Valentin Popa, Clara Tamaș, loan Untch și Claretto Wachtel.

u vi 1 I UI A uioiuu

MARCEL CHtRNOAGA

1 I

FLORENȚA

Galeria Giorgi

între 13 și 31 mai,

din Florența a prezentat o expoziție a graficianului Marcel Chirnoagă. Au fost expuse șapte lucrări de sculptură în metal și lemn și 69 de gravuri în acvaforte și tehnici mixte. ■

CLERMONT-FERRAND

La 26 mai s-a deschis a noua ediție a Salonului Internațional de artei contemporani organizat de către Federația Internaționalei a Uniunii Artistice și Culturale Feminine, la centrul municipal «Loisirs et Rencontres » din Clermont-Ferrand»

Salonul a cuprins lucrări de diverse genuri și tehnici — pictură în ulei, guașă, acuarelă, pastel, desene în creion, tuș, cărbune, gravuri pe metal, xilogravuri, litografii, sculpturi, tapiserii etc. realizate de artiști din întreaga lume.

Din țara noastră au fost Invitate Elena Bronițki și Titina Comșa, care au participat cu cîte două lucrări — xilogravuri în culori și tapiserii

Galerie flw* Rõdorhaus Wuppertal

JECZA

WUPPERTAL

Galeria Paleltc-RVderhous din Wupper-tal (Republica Federală a Germaniei) a găzduit în perioada mai-iunie o expoziție a artiștilor timișoreni Carola Fritz și Petru Jecza.

Expoziția a cuprins o scrie de gravuri șî sculpturi realizate recent do cei doi artiști. и

NOTO

La a doua ediție a Expoziției internaționale de picturâ și graficei organizată în cursul lunii aprilie de către

PADOVA

Galeria Centro Steccata din Padova a prezentat în perioada martie-aprilie o expoziție a pictorului Camilian Demetrescu. Artistul a expus 8 obiecte din ciclul Memoria mdrii, 4 obiecte din ciclul Memorii, 3 « forme experimentale din sicoglas », 2 lucrări consacrate poetului Ion Barbu (Oul dogmatic și Joc secund) precum și 9 seri-grafii din ciclul Forme libere în spațiu.

Corespondență din Moscova

ARTA MONUMENTALĂ Șl SOCIETATEA

Arta monumentală este prin însăși natura ei un fenomen profund social. Ea nu poate fi numai un mijloc de autoexprimare a personalității artistului ; ea este o oglindă veridică a epocii sale, copia fidelă a societății care i-a dat naștere. Este esențial faptul că în arta monumentală se îmbină două aspecte contradictorii, anume felul cum clasa dominantă din acea societate ar vrea să apară în fața contemporanilor și a urmașilor și ceea ce această societate este în realitate, dacă i se scoate valul care o idealizează. Piramidele egiptene sau Coliseul din Roma ne vorbesc despre gîndirea sclavagistă mai pregnant și mai elocvent decît multe tratate de Istorie.

Arta monumentală este chemată să exprime Ideologia clasei dominante, să servească la glorificarea și consolidarea ei. Insă dacă numai prin aceasta s-ar epuiza conținutul tuturor operelor monumentale, atunci nu este de înțeles de ce și anticul Partcnon și frescele bisericești alo evului-mcdiu șl ansamblurile de palato ale regilor care de mult s-au cufundat în neființa păstrează o putere de atracție Imensă șl o semnificație artistică ncplerl-IОйГО» i i

Rîjpunsul la colo do mal sus poato Π următorul! pentru a-sl îndeplini destinația șa socială, arta monumentală trebuie să se adreseze nu unor Centrul de artâ și artizanat din Noto (Sardinia), au participat, din țara noastră, Theodora Moisescu-Stendl (în ilustrație), Mircea Spătaru și Ion Stendi, expunînd fiecare cite două gravuri.■
persoane izolate și nici doar elitei societății, ci în mod obligatoriu maselor, tuturor cetățenilor, poporului. în aceasta și constă contradicția fundamentală de la baza dezvoltării artei monumentale în condițiile societății împărțite în clase antagoniste. Cu toate că ele sînt finanțate și încurajate de clasele dominante, limitate în interesele lor înguste, operele autentice ale artei monumentale se adresează întotdeauna societății, într-o formă sau alta ele exprimă aspirațiile maselor populare din epoca respectivă. Tocmai prin această contradicție se explică faptul că în lucrările monumentale se împletesc în mod complex atît aspectele limitate din punct de vedere istoric, legate de ideologia clasei dominante, cît și aspectele sociale ale artei, care depășesc cu mult epoca lor.
Societatea socialistă desființează această contradicție dintre cel care comandă lucrarea și artist, dintre interesele statului și acelea ale întregii societăți.
« . . > De acum încolo, — spunea V.l.Lenin într-o discuție cu Clara Zetkin — statul devine singurul apărător al artistului și cel care face comenzi. Și artistul poate să creeze liber, nedcplnzînd de nimeni, confor-mîndu-se numai idealurilor sale ». Idealurile artistului epocii socialiste sînt în principiu inseparabila de idea-
turile poporului, între ele nu există nici un fel de contradicție. Situația a fost de așa natură încît în țara sovietelor problemele fundamentale care s-au pus artei noi a lumii socialiste» artei realismului socialist» au fost rezolvate, în primul rînd. prin alte tipuri și genuri de artă — prin grafică, sculptură, prin tablouri tematice de șevalet. Pictura monumentală. în rezolvarea acestor probleme, a început să joace la noi un rol vizibil mult mai tîrziu. în Mexic, tendințele eliberatoare anti-imperiatiste ale artei s-au manifestat înainte de toate în pictura murală antiimperialista. Aceasta a apărut în mod fericit la întretăierea a două man tradiții — arta revoluționară — publicistică, născută de Octombrie și arta locală—prespaniolă, care a fost studiată și asimilată cu grijă de Rivera și Orozco. De la arta populară a indigenilor din America Centrală, mexicanii și-au asimilat o trăsătură foarte importantă, caracteristică pentru arta lor monumentală — principiul narațiunii epice. Acest principiu este caracteristic și pentru pictura noastră murală a evului mediu. Și acest lucru nu este întîmplător. Dacă vorbim despre arta evului mediu, atunci arta monumentală, arta picta ilustrație: Monumentul pentru sfavi rea
turi! murale a fost principalul, dacă nu singurul mod de exprimare, nu numai al sentimentelor și aspirațiilor oamenilor, ci și al unui nivel anumit al cunoștințelor din epoca respectivă. Arhitectura și toată ornamentația catedralei creștine reprezentau întruchiparea ideilor asupra universului cu sistemul său de orînduire ierarhică. Odată cu apariția unor mijloace atît de puternice de răspîndire a cunoștințelor — tiparul, radioul și televiziunea — este natural ca și numeroase funcții ale artei monumentale, care erau deosebit de importante în acele vremuri îndepărtate, în special funcțiile cu caracter cultural, de agitație și propagandă — să treacă fie la alte tipuri de artă, fie să se schimbe esențial și să continue și acum să fie în schimbare.

lată de ce, în această ordine de idei, I aș vrea să ating însăși ideea propagandei în domeniul artei monumentale în procesul de evoluție al societății sovietice. Ideea leninistă a propagandei principiilor comunismului prin mijloacele artei monumentale rămîne pentru noi, ca și în trecut, actuală și rodnică. Trebuie numai să pornim de la spiritul acestei idei și să ținem seama de noile cerințe ale vremurilor. Planul acesta al propagandei a constituit un element organic
armatei sovietice,
al revo-
luției culturale care a început în Rusia după Octombrie. V.l. Lenin spunea: «Dacă vrem să apropiem arta de popor și poporul de artă, trebuie să ridicăm nivelul general al instruirii și al culturii poporului ». Monumentele pentru promotorii de seamă ai culturii, filozofi, revoluționari, mitingurile organizate în jurul acestor monumente în momentul inaugurării lor sau în zilele comemorative, trebuie să servească scopurilor privind educația și instruirea generației care se ridică, după cum spunea Lenin, lată pentru ce V.l. Lenin și-a amintit de Cetotea Soarelui a lui Campanella și de ideile lui asupra frescelor de pe zidurile orașului, care trebuiau să servească drept lecții intuitive de istorie, să trezească sentimentele civice. Lenin a subliniat că aceste idei sînt departe de a fi naive și. făcîndu-li-se modificările corespunzătoare, pot fi realizate și azi. Propaganda în domeniul monumentelor a urmărit și țelurile strîngerli intelectualității în jurul problemelor revoluției socialiste. La realizarea acestui proiect au participat nu numai sculptori, poeți, ci și arhitecți, oameni de teatru, muzicieni. Așa a luat naștere baza unificării tuturor forțelor artistice și fuziunea dintre activitatea de creație a artiștilor și
i
creația maselor populare. Proiectul leninist pentru propaganda monumentala a însemnat punctul inițial al realizării sarcinilor grandioase de transformare și organizare artistică a mediului concret spațial — orașele, interioarele de interes public etc. Formularea însăși a acestor sarcini a devenit posibilă numai după victoria revoluției socialiste, Totuși, situațiile istorice concrete — războiul civil, anii de luptă ai primelor cincinale, Războiul de Apărare a Patriei, anii reconstrucției — toate acestea au dus la amînarea pe timp de mai mulți ani a acestei importante sarcini de transformare. Doar în ultimii ani am putut aborda cu destulă amploare realizarea problemelor privind arhitectura și decorația urba- , nîstică. Tocmai în zilele noastre aceste probleme ale artei monumentale se pun în primul plan. Din aceasta rezultă și schimbările în caracterul creației, ce se produc în cadrul acestei arte. Pe lîngă monumentele portretistice tradiționale, apar tot mai multe monumente cu caracter de sinteză, simbolice (cum sînt obeliscul ridicat în cinstea cuceririi Cosmosului sau monumental Inelului Glorios din jurul Leningradului, ansamblurile memoriale — cimitirul Piskarev, Volgo-gradul, Salaspils și multe altele.
1970, Lvov

lucile poporului, între ele nu există nici un fel de contradicție. Situația a fost de așa natură încît în țara sovietelor problemele fundamentale care s-au pus artei noi a lumii socialiste, artei realismului socialist, au fost rezolvate, în primul rînd, prin alte

tipuri și genuri de artă — prin grafică, sculptură, prin tablouri tematice de șevalet. Pictura monumentală, în rezolvarea acestor probleme, a început să joace la noi un rol vizibil mult mai tîrziu. în Mexic, tendințele eliberatoare anti-imperialiste ale artei s-au manifestat înainte de toate în pictura murală antiimperialistă. Aceasta a apărut în mod fericit la întretăierea a două
mari tradiții — arta revoluționară— publicistică, născută de Octombrie și arta locală—prespaniolă, care a fost studiată și asimilată cu grijă de Rivera și Orozco. De la arta populară a indigenilor din America Centrală, mexicanii și-au asimilat o trăsătură foarte importantă, caracteristică pentru arta lor monumentală — principiul narațiunii epice. Acest principiu este caracteristic și pentru pictura noastră murală a evului mediu. Și acest lucru nu este întîmplător. Dacă vorbim despre arta evului mediu, atunci arta monumentală, arta pic
turii murale a fost principalul, dacă nu singurul mod de exprimare, nu numai al sentimentelor și aspirațiilor oamenilor, ci și al unui nivel anumit al cunoștințelor din epoca respectivă. Arhitectura și toată ornamentația catedralei creștine reprezentau întruchiparea ideilor asupra universului cu sistemul său de orînduire ierarhică. Odată cu apariția unor mijloace atît de puternice de răspîndire a cunoștințelor — tiparul, radioul și televiziunea — este natural ca și numeroase funcții ale artei monumentale, care erau deosebit de importante în acele vremuri îndepărtate, în special funcțiile cu caracter cultural, de agitație și propagandă — să treacă fie la alte tipuri de artă, fie să se schimbe esențial și să continue și acum să fie în schimbare. lată de ce, în această ordine de idei,
I aș vrea să ating însăși ideea propagandei în domeniul artei monumentale în procesul de evoluție al societății sovietice. Ideea leninistă a propagandei principiilor comunismului prin mijloacele artei monumentale ramine pentru noi, ca și in trecut, actuală și rodnică. Trebuie numai să pornim de la spiritul acestei idei și să ținem seama de noile cerințe ale vremurilor. Planul acesta al propagandei a constituit un element organic al revo
luției culturale care a început în Rusia după Octombrie. V.I. Lenin spunea: «Dacă vrem să apropiem arta de popor și poporul de artă, trebuie să ridicăm nivelul general al instruirii și al culturii poporului ». Monumentele pentru promotorii de seamă ai culturii, filozofi, revoluționari, mitingurile organizate în jurul acestor monumente în momentul inaugurării lor sau în zilele comemorative, trebuie să servească scopurilor privind educația și instruirea generației care se ridică, după cum spunea Lenin, lată pentru ce V.l. Lenin și-a amintit de Cetatea Soarelui a lui Campanella și de ideile lui asupra frescelor de pe zidurile orașului, care trebuiau să servească drept lecții intuitive de istorie, să trezească sentimentele civice. Lenin a subliniat că aceste idei sînt departe de a fi naive și. făcîndu-li-se modificările corespunzătoare, pot fi realizate și azi. Propaganda în domeniul monumentelor a urmărit și țelurile strîngerli intelectualității în jurul problemelor revoluției socialiste. La realizarea acestui proiect au participat nu numai sculptori, poeți, ci și arhitecți, oameni de teatru, muzicieni. Așa a luat naștere baza unificării tuturor forțelor artistice și fuziunea dintre activitatea de creație a artiștilor și
creația maselor populare. Proiectul leninist pentru propaganda monumentala a însemnat punctul inițial al realizării sarcinilor grandioase de transformare și organizare artistică a mediului concret spațial — orașele, interioarele de interes public etc. Formularea

însăși a acestor sarcini a devenit posibilă numai după victoria revoluției socialiste.
Totuși, situațiile istorice concrete — războiul civil, anii de luptă ai primelor cincinale, Războiul de Apărare a Patriei, anii reconstrucției — toate acestea au dus la amînarea pe timp de mai mulți ani a acestei importante sarcini de transformare. Doar în ultimii ani am putut aborda cu destulă amploare realizarea problemelor privind arhitectura și decorația urbanistică. Tocmai în zilele noastre aceste probleme ale artei monumentalese pun în primul plan.
Din aceasta rezultă și schimbările în caracterul creației, ce se produc în cadrul acestei arte. Pe lîngă monumen- i tele portretistice tradiționale, apar tot mai multe monumente cu caracter de sinteză, simbolice (cum sînt obeliscul ridicat în cinstea cuceririi Cosmosului sau monumental Inelului Glorios din jurul Leningradului, ansamblurile memoriale — cimitirul Piskarev, Volgo-gradul, Salaspils și multe altele.
In ilustrație: Monumentul pentru slăvirea armatei sovietice, 1970, Lvov
în arta monumentală apar noi materiale și forme ; ea devine o componentă importantă a complexelor arhitecturale, Apariția unor tipuri noi de forme monumentale nu exclude, desigur, dezvoltarea formelor tradiționale ale artei monumentale în cadrul sculpturii statuare, al picturilor murale, însă și aici proporțiile problemelor au devenit altele.
Avem în fața noastră un imens program urbanistic de reconstrucție a vechilor orașe și de construire a celor noi, astfel că probleme nemaiîntîlnite s-au pus și artei monumentale. Realizarea noului proiect general de dezvoltare a Moscovei va trebui să o transforme într-un oraș plin de semnificație artistică, un oraș comunist. Asemenea sarcini cer rezolvări sintetice complexe, folosirea unor genuri și tipuri diferite de artă monumentală-decorativă, Trebuie să recunoaștem că arta monumentală, în toată varietatea sa, ocupă în prezent un loc insuficient, participă încă în mică măsură la educarea ideologică-estetică a oamenilor, la crearea acelui mediu cu conținut estetic ce trebuie să înconjoare omul pretutindeni și permanent, să-l formeze ca personalitate armonioasă a societății socialiste.
Arta monumentală este unul din mijloacele efective de a interveni în viața oamenilor, pentru că este chemată să exprime cele mai importante valori filozofice, etice și ideologice ale societății noastre ; pentru că ea acționează activ asupra unor enorme mase de oameni ; pentru că, în sfîrșit, ea formează în mod activ mediul real, în care trăim. Tot ceea ce poporul nostru creează prin munca sa — orașe, centrale electrice, complexe industriale, construcții publice și sportive, trebuie să fie nu numai construcții utile ci și frumoase, adevărate monumente ale epocii noastre. Numai prin rezolvarea complexă a problemelor economiei naționale și a problemelor de artă monumentală și de urbanistică vom găsi calea justă înspre avîntul și dezvoltarea în continuare a artei noastre monumentale, o vom face să devină necesară și importantă pentru societate. Creînd tot ceea ce este de necesitate vitală pentru societatea socialistă în ziua de azi, nu trebuie să uităm că înscriem în același timp pagini noi în marea cronică a omenirii. Slujind ziua de azi, aceste construcții ne leagă de trecut și de Viitor.   VLADIMIR P. TOLSTOÏ

CADRAN

EXPOZIȚII, MUZEE

Ca în fiecare an, Salon des Indépendants a prezentat la Grand Palais o expoziție retrospectivă a lucrărilor artiștilor care au expus la

începutul secolului și care au căpătat între timp recunoașterea unanimă,
Christian fouquet — responsabil al acestor expoziții — a ales pentru anul acesta artiști fovi șl cubiști, Au fost reunite toate numele reprezentative, între 1900—1914, pentru aceste curente, de la Dufy la Van Dongen, de la Braque la Zadkine, alături de o serie de pictori mal puțin cunoscuți dar semnificativi pentru perioada șl tema expoziției.
-
în primăvara acestui an, Petit Palais a oferit o panoramă completă (344 pinze și desene) a picturii engleze romantice de la Reynolds și Gainsborough. incluzînd și arta prerafaeliților. Expoziția a cuprins lucrări alese cu discernămînt, mai puțin cunoscute publicului francez, împrumutate de colecțiile publice și particulare din Anglia și America. Locul de onoare a fost rezervat lui Joseph M. W. Turner, precursor al impresionismului, reprezentat cu 50 de pinze. A fost evidențiată în expunere de asemenea legătura romanticilor francezi — mai ales a lui Delacroix — cu arta lui John Constable și Richard P. Bonnington, Artiști mai puțin cunos-cuți precum George Stubbs sau Joseph Wright — descoperiți de fapt de la război încoace, urmați de pictorii preocupați de supranatural : John Martin, Samuel Palmer, William Blake — precursori ei înșiși ai pre-rafaeliților — au adus în expoziție o mărturie privind contribuția lor la dezvoltarea, mai tîrziu, a suprarealis-mului. я
Hayward Gallery din Londra a prezentat în primăvara acestui an o expoziție consacrată arhitectului olandez GerritVan Rietveld (1888—1968). Expoziția a fost prezentată mai întîi la Stedelijk Muséum din Amsterdam șiacuprins mobilier, planuri, machete, fotografii ale clădirilor proiectate de arhitect. Van Rietveld a fost mult preocupat de designul de interioare ; binecunoscuta lui lucrare «scaunul roșu albastru » din 1917—1918 a fost caracterizată ca « una din cele mai concise afirmări vizuale a principiilor De Stijl-ului». к
După 12 ani, colina afectată simpozionului internațional de pe lîngă cariera de piatră Sankt Margarethen (Austria) a fost acoperită de forme sculpturale. în 1971 (Domus nr. 504) Kengiro Azuma și-a « ascuns » sculpturile sub linia de orizont, într-o cavitate seminaturală, închisă, cu arbori pe fund. Este un spațiu în negativ care « salvează » colina și care se servește de aceasta pentru a se ascunde sculpturile — care pot fi privite numai de la înălțime — sînt trei conuri ce taie cu cercurile de bază emisfera boreală și au înălțimea de 1,70, 1,48, 1,28 m. .
Marine Arts Company, Salem, Massachusetts a fost fondată în 1969 cu scopul de a achiziționa și vinde picturi maritime din marea perioadă a clipperelor clin secolul al XlX-lea, cînd moda comandării « portretelor » de vapoare ca «amintire» se instaurase, O serie de artiști se instalează la acea dată în porturi, pentru a beneficia de acest comerț lucrativ. Singura condiție privind « portretul de vas » era cea a unui bun meșteșug în a restitui detaliile și configurația navei conform cerințelor căpitanilor. Astfel se explică superficialitatea cu care sînt tratate în aceste lucrări detalii «secundare » cum ar fì oceanul sau alte elemente de peisaj. Farmecul unui bun portret de navă se afla în redarea pînzelor umflate, a vasului propriu-zis, a echipajului. Tipul timpuriu este lucrat în tehnica acuarelei și se datorează artiștilor de port mediteraneeni; renumită este familia Roux din Marsilia. « Portretele » mai tîrzii sînt lucrate în ulei de artiști englezi, francezi, americani, chinezi. Pe măsură ce cererea « picturilor de vapor » crește, pictori ca J. Z. Butterworth, S. Walters,

D. McFarlane ridică « genul » la un nivel superior. Unii portretiști de nave au introdus scene de port, vederi ale țărmului în lucrările lor, vasul păstrîndu-și bineînțeles interesul central. Unele dintre cele mai spectaculoase în acest gen se datorează lui Fitz Hugh Lane, Robert Salmón și S. Walters. Marine Arts Company posedă șase lucrări de Robert Salmón (1775 – 1885) născut la Whitehaven, în Anglia, ᴍ

Walters Art Gallery a prezentat expoziția «Worlds of Wonder » (Lumile uimirii) care a constat din recrearea « cabinetului de curiozități » (Wunder Kammer) din secolul al XVII-lea. Alăturînd obiectul de interes științific, cel arheologic, zoologic, tehnic, celui de artă, aceste cabinete au fost strămoșii muzeelor de astăzi, constituind fondul lor direct. Expoziția «Worlds of Wonder » a întrunit aproximativ 340 de obiecte. Alături de o piele de șarpe, de scoici uriașe de mare, de un crocodil împăiat se aflau scrinuri pline cu obiecte împodobite cu pietre prețioase, cristaluri de rocă, lucrări rare în metal, obiecte de interes științific, manuscrise, piese rare precolumbiene etc. Majoritatea materialului expus aparținea colecției Walters și doar puține piese, de altfel foarte semnificative, au fost împrumutate de la colecționari particulari. Un spațiu a fost rezervat picturilor prezentate într-un ansamblu care cuprindea mobilier din secolul al XVIt-lea, ceramică de Délit, porțelanuri chinezești precum și flori, scoici de mare» bronzuri etc. Un alt spațiu a fost ocupat de un « Kunst-schrank » amenajat după o pictură de Johann Hintz din 1666. Calitatea și diversitatea obiectelor din expoziție a fost remarcabilă. O listă a acestora, precum și un album «Treasures and Varities » au fost publicate cu acest prilej. ■

M. H. De Young Memorial Muséum (San Francisco. California) a achiziționat lucrarea « Fecioara cu pruncul » de pictorul flamand Dieric Bouts ; datată din 1475. pictura constituie originalul unor versiuni lucrate ulterior de Bouts și discipolii săi. ■

Newark Muséum (New Jersey) a achiziționat o pictură semnificativă pentru dezvoltarea artei americane – « Ceasul » de John Haberle (1856–1933) pictată între 1887-1898. Lucrarea mărturisește interesul artistului pentru «trompe l'ceil », tehnică pentru care este de altfel renumit. Haberle a construit de fapt simulacrul unui ceas întinzînd pînza pictată pe un profil tridimensional, dîndu-i forma și dimensiunile unui adevărat ceas de perete.
Frankenstein, mare autoritate ¡ pictura americani de trompe cacari cì a trecut de mai multe I pno tata acestei picturi, aflată în artistului, firă a-și da seama că un ceas adevărat, ■

:.^a etapa a expoziției itinerante \\ V Baumeister, reprezentant - ~ert a școlii din Stuttgart, dece-it > 1955, a fost Stadtische Kunst-u~gen din Bonn. Caracterizată suplețe ș inventivitate, arta sa, cent nul evoluție, de la picturile ■urie din 1920 pîhă la pînzele mari r Jtim ani care încorporează semne trăsături inspirate din arta orienta, se definește în mod original ța ce expresionismul tipic german e cărui rapeluri sînt aproape inexis-înte în lucrările sale. ■

CnUNI

'ca o acțiune se adaugă la tot mai l—. errasele exemple de patronaj in--sena. în domeniul modelării unei ci ambianțe urbane: la Nürenberg, ^unidpaJitatea, împreună cu două mari Ttreprinderi – la prima vedere alătu-area acestora ar părea cel puțin ■solită – o oțelărie și o fabrică de "átase, și-au adus contribuția la con-tnJreași amplasarea, pe aerodromul rașului, a unui «deget» avînd o ungi—.e de 14 metri, confecționat din

Proiectul « land art » de Walter de Mana pentru terenul olimpic de la München a fost realizat, în ciuda opoziției inițiale, în urma intervenției unor muzee (Basel. Stockholm, Berlin, New York, Los Angeles). După Gun-ther Behnisch, arhitect șei al Cimpului Olimpic, această « earth-sculpture » va h complementul negativ al ansamblului grandios al structurilor suspendate de Oito frei. Proiectul constă dmtr-un puț îngust care, forat într-un monticul deja existent, format din deșeuri și ruine ale războiului, la o adîncime de 120 de metri sub pămîril ți acoperit de o simplă placă, va constitui un avertisment simbolic sub formă de tumulus invizibil. ■
material plastic umplut cu' aer comprimat și susținut de un catarg din oțel, implantat într-un fundament de beton ; « degetul » se termină prin-tr-o unghie din oțel inoxidabil și, fiind mobil, se prezintă ca un indicator îndrumînd pasagerii către obiectivele urmărite. Proiectul acestui indicator (în ilustrație) aparține unui grup de arhitecți și plasticieni « Hans- Ruc-ker-Co », care își desfășoară activitatea la New York și la Düsseldorf. ■
Mai mult de o sută dc artiști și organizații au participat la cel de-al Vlll-lea festival anual de avangardă din New York. Festivalul a fost organizat de Charlotte Moorman, violoncelistă, colaboratoare a artistului plastic Nam June Palk»
In spațiul ur'aș dc la Armory flecare participant a avut un loc rezervat pentru a-ș| prezenta lucrările sau acțiunile, ceea co a dat evenimentului o atmosferă asemănătoare celei a blidului șl a circului. Mijloacele video filmul, ambianța electronică au avui o largă utilizam la acest festival. ц
Inclus în antologia lui Klaus Gro^ «Aktuelle Kunst in Osteuropa », artistul cehoslovac Alex Mlynarcik a figurat la secția de «trimiteri poștale» a Bienalei Tineretului de la Paris în ciuda faptului că depășea cu doi ani vîrta stabilită de regulament pentru participant. Derogarea de la regulament s-a bazat, după cum afirma Michel Ragon (Chroniques de fart vi vânt dec. 1971—ian. 1972), pe aspecte premonitoare ale artei lui Mlynarcik. între 1966—1968 artistul a avut o serie de expoziții în Franța și Italia. Expoziția din 1966, la galeria Cazeneuve din Paris, a cuprins pendule și manechine pe care vizitatorii puteau înscrie « graffiti-uri » la libera lor alegere. Unele dintre obiecte erau apoi aurite pentru a fixa inscripțiile. în 1969, la galeria Apollinaire din Milano au fost prezentate o serie de ouă din material plastic alb, înalte de 50 cm și purtînd imprimată inscripția « Flirt-ul Domnișoarei Pogany ». în 1969 începe seria « intervențiilor » sale ; Mlynarcik a transportat în regiunea munților Tatra trei sute de pești din material plastic pe care i-a aruncat într-un lac în care probabil mai plutesc încă. Asociind ideea de «sacrificiu » celei de intervenție, artistul și-a depus, tot în anul 1969, ceasul pe Mont Blanc, l-a fotografiat, abandonîndu-l apoi pe zăpadă, în 1970 a organizat un «Festival al zăpezii » în munții Tatra. în același an, în mai, a închiriat un elicopter din care a lansat o sută de kilograme de bomboane publicului venit la Piestany. în iunie 1971 a închiriat un mic tren de munte invitînd pe artiști să organizeze o stație și antrenînd participarea populației la sărbătoare, în iulie 1971, în cadrul unei curse de cal desfășurate cu prilejul celei de a 80-a aniversări a cavaleriei cehoslovace, Mlynarcik a organizat un «Memorial Edgar Degas » care a inclus vîn-zarea la licitație a unor obiecte originale de Sanejouand, César, Miralda. Berlini, Niki de St. Phalle, Rotella. Kosice, Jacubik. Cu sumele realizate au fost atribuite jocheilor, în numele artiștilor, 9 premii. Michel Ragon consideră că « evenimentele »

create de Mlynarcik și de artiștii slovaci corespund unei filozofii diferite de cea a unor acțiuni similare din Europa occidentală, mal curtnd înrudită cu gîn-dlrea lui Malakovskl și amintind teme ale LEF-ulul sovietic al anilor *20 sau mal recentele tendințe ale unor grupuri cum ar fi Dvljenie din Moscova. ■

ARTA Șl TEHNICA

Weng-Ying Tsai este autorul unor sculpturi care exemplifică integrarea artei, tehnologiei și științei. Din 1963 a renunțat la cariera de inginer pentru a se dedica exclusiv artei și, în același an, creează primele sale construcții, tridimensionale, în care se servește de efecte optice, pictură radiantă și raze ultraviolete. Din 1966 datează primele sale sculpturi cibernetice: tije metalice vibrante condiționate de o ambianță electronică. Actualmente aflat în Franța, artistul a parcurs, un stagiu de specializare de doi ani la Center for Advanced Visual Studres, Massachusetts Institute of Technology condus de Gyõrgy Kepes, foc de asidua cercetare a fenomenelor vizuali-tătii; sculpturile sale exprimăîn mare măsură rezultatele acestui stagiu. Ele se bazează pe efectele optice, așa cum au fost analizate de arta optică, și pe un sistem de feed-back care face ca spectatorul să influențeze « comportamentul » lucrărilor. Un motor reglabil menține în vibrație constantă platoul metalic care formează baza sculpturii și dă un anumit număr de rotații tijelor metalice fixate pe soclu. O sursă de lumină, stroboscopică este dirijată asupraseuÍp-turii emițînd un număr anumit ce « flașuri » asupra acesteia. în cazul în care numărul rotațiilor șr al «.cașurilor » este coordonat, formele se disting cu claritate. în caz contrar, tijele apar multiplicate. Frecvența « Hașurilor » este direct dependentă ce zgomotul ambiant; uneori sculpturile sînt sensibile la undele calorice emise de trupul omenesc și vibrează la apropierea acestuia. Mijlocirea variațiilor mișcării de către lumină fece ca lucrările lui Tsai să difere de sculptura cinetică obișnuită, a cărei mișcare e dată de motor, avînd astfel un caracter mecanic. Tsai nu este interesa: de tehnologie decît ca mijloc și nu ca scop în sculpturile sale prin care urmărește să trezească în privitor curiozitatea, dorința ce înțelegere a lumii. ~ a

SIMEZE

AURUL DIN
ELDORADO

ATENEUL ROMÂN, april ie-mai 1972

Ceea ce determina creația orfevrilor nu era numai interesul și gustul pentru forma frumoasă, pentru armonia liniilor și volumelor, ci și nevoia de comunicare, Dintr-o exigență dublă — de semnificare și de unitate, de echilibru formal — rezultă o stilizare ciudată în care se îmbină elemente de limbaj artistic determinate conceptual cu acelea determinate de natura materialului și de tehnica folosită.

Multe dintre trăsăturile creației indienilor din Columbia dinaintea Conquistei prezintă asemănări importante cu arta neo- și eneolitica din Europa de sud-est și din Anatolia. Această apropiere, curioasă la prima vedere, se relevă, la un studiu atent, fundată pe analogii profunde de situație istorică ; este vorba de două societăți caracterizate de culturi agrare relativ dezvoltate, în cadrul cărora apăruseră deja forme de organizare preurbană și prestatala și în care credințele în forțele naturii constituiau principala formă de suprastructură.

Sînt interesante din acest punct de vedere comparațiile între plastica neo-eneolitică de la noi — de exemplu — și figurinele de aur din diferitele culturi precolumbiene din Columbia. Astfel, așa-numiții Tunjos, din cultura Muisca, idoli din placa de aur, înfa-țișînd o

divinitate nudă, cel mai adesea feminină, cu sexul și sînii marcați, purtînd o parură de pene pe cap și un colier la gît, prezintă asemănări frapante cu figurinele de teracotă, os sau metal din neoliticul balcano-dună-rean, la care marcarea atributelorsexu-ale și figurarea podoabelor rituale sînt de asemenea elemente caracteristice. Altă serie de reprezentări de deosebit interes o constituie imaginile sincre-tistice, adesea cu aspect monstruos, din cultura Quimbaya. Unele au aspect mecanic de robot antropomorf, în timp ce altele se constituie prin sinteza dintre elemente de anatomie umană și trăsături specifice păsărilor
sud-americane, pentru figură. Aceste imagini hibride își găsesc paralele destul de apropiate în formele monstruoase din Orientul apropiat» Este imposibil să vezi figurinere de stil Quimbaya și să nu-ți amintești de figurile monstruoase de pe sigiliile cilindrice mesopotamiene sau de animalele de pe harpele drn Ur. Printre elementele cele mai impresi©-nante însă, trebuie amintite pectoralele aparținînd culturii Calima, ri care motivul figurii umane revine ai o insistență obsedantă, am irtirid mar degrabă formele tîrziî ale geam mul ui din epoca migrațiifor, sau ale orfevrăriei traco-scitice. Toate aceste apropieri sînt evident fará legături genetice între ele. Imaginile asemănătoare sînt separate în timp prin milenii și în spațiu nu numai de mii de kilometri, ci și de o adevărată barieră a ignorării reciproce, dintre purtătorii și creatorii lor respectivi. Așa Гпсгi aceste asemănări, care la a comparate atentă se dovedesc a fi nu r_~ simple analogii formale, ci și funcționale și genetic-conceptuaie, ridică probleme deosebit de importante de semiotică, de istoria psihologie colective, înainte ce a ridica probleme la fel de importante și complexe ca istoria artei și a gîndtru omenești. Fără îndoială, există un supon: fundar mental al tuturor acestor simiirtuctcf — faptul că sînt toate rezultatei urrà efort omenesc legat de necesitat: general omenești. Dar acest lucru încă nu este suficient pentru a explica de ce avem de a face cu ansambluri întregi de reprezentări artistice asemănătoare, care ne obligă sa presupunem motivări și geneze de același feL De fept ne aflăm în prezența unor manifestări care ne constrihg sã g'ri-dim și să înțelegem arta altfel dect ne obișnuise vechiul concept de erte frumoase sau acela modern de expresie liberă a unei individualități· și anume, pe de o parte ca funcție, ca ce un fel de mass media a acelor vremuri îndepărtate, ca pe un mijloc de comunicație specific, cu adresă colectivă· iar. pe de altă parte, generic, ca ce o manifestare socială, legic determinată.   RADU FLOAiSCD

In ilustrație» striga—Fcdccde șr peccarci cultura Calima; jos — Atascâ». odiare Calima

NICOLAE ROȘU
BOBORELU treia
Aprilie
Apollo. A doua expoziție personală. 8 lucrări de sculptură.
MERMEZE
»\ doua expoziție personala
VALERIU
Simeza. A picturi.
persona.a. o picturi m carton pentru vitra bu\
MINAI MACRIAprilie-mai
Galateea. A patra expoziție personală. 13 lucrări de pictură.
SEVER
Simeza.

pictură.
DIODOR
Timișoara, ulei» 13 picturi în acuarelă» tapiserie și un carton pentru
EV A SUTÔ
Apollo. A treia expoziție personală din seria « Semne maramureșene »,
SIMONA RUNCAN
Apollo. Prima expoziție personală, 12 lucrări de grafică de șevalet, din seriile «Mici doamne după vechi maeștri » și «Prezența obiectelor».
SABINA NEGULESCU-FLORIAN
Galateea. A cincea expoziție persona în pastel.
LEANDRU POPOVICI Aprilie-mai
Teatrul Național « Vasile Alecsandri » (lași). A douăsprezecea expoziție personală. 9 picturi în ulei.
» * «;
uf·· K
je-Γ1 * K ·'JH'iÍ
? 'лivi 3 η
OTTO EGLAU
BUCUREȘii martie—aprilie 1972
Galeria de artă Amfora a găzduit, în perioada martie—-aprilie, expoziția de gravură Otto Eglau, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici, în colaborare cu Institutul pentru relații cu străinătatea din Stuttgart, în cadrul schimbului cultural dintre România și Republica Federală a Germaniei. Artistul — deținător al unor premii și distincții acordate în patria sa precum și al Premiului I al Bienalei internați anale de gravură de la Tokyo (1957), cunoscut în străinătate prin expoziții deschise în Japonia, S.U.A., Brazilia, Hongkong — a expus la București o serie de 24 gravuri pe metal. Expoziția a atras atenția prin seriozitatea unei viziuni sintetice care, adecvată artei gravurii, oferea lucrărilor o structură sobră, de o anumită asprime. Reduse la esențial, obiectele din peisaj și peisajele înseși trăiesc în imobilitatea la care le-a condamnat, fără a le distruge, ochiul sever al artistului. Lucrările degajă o atmosferă stranie, aceea a unor spații reduse la o grafică elementară, a unei lumi reduse la axe, la sugerări primare ale existentului.
M. T.
Expoziția de la Muzeul de artă al fRepublicii Socialiste România ne-a prezentat sinteza unor experiențe artistice și istorice ce-au făcut din Neapole una din capitalele culturale ale Europei din acea epocă. Substanța dramatică a vieții sociale, acum atît de departe de idealul de perfecțiune al Renașterii, îl pune pe om într-un mod nou, mai brutal, în fața realității. Replica barocă înseamnă înainte de toate un epic generalizat, o dezvoltare a teatrului popular, a demonologie! care mențin tensiunea, producînd într-un chip neașteptat hibridarea între ficțiune și realitate.
Lumea apare ca un spațiu regizat, în care viața urmează un scenariu fatal,
Pictura napolitană a secolului al XVII-lea își va împlini strălucirea traducînd acest spectacol al agitării, al denunțării pericolului. Pictorii se arată atrași de prezentarea unor martirii, crucificări, lamentații, ce se desfășoară cu o accentuare a durerii, a sîngerosului. Apar temele ispitirii spre spațiile morții, viața este acuzată ca o deșertăciune.
Caravaggismul triumfă la Neapole, și nu numai aici, oferind cheia picturală în care se realizează substanța tragică a tabloului.

Spre sfîrșitul secolului, teme ca ruinele, bătăliile, călătoriile, amplifică tensiunea epocii dar o deschide, în același timp, unei alte stări de spirit, prefigurine romantismul.
Din acest secol de aur al picturii napolitane — prezent, printr-o inițiativă culturală de răsunet, la București — ajunge doar să pomenim, aici, numele demult celebre ale unor artiști: Battistero Caracciolo, Massimo Stanzione, Giuseppe Ribera» Salvator Rosa, Mattia Preti, Artemisia Gentileschi. Paolo Finoglia, Giovan Battista Spinelli, Giovanni Do, Francesco Guarino, Francesco Francanzano, Bernardo Cavallino, Luca Giordano, Marco de Caro. Giuseppe Recco, Paolo Porpora, Luca Forte, Giuseppe Ruoppolo, Anielo Falcone, Andrea De Lione, Domenico Gargiulo zìs Micco Spadaro, « Maestro degli Annunci ».   C. P.

In ilustrație: Salvator Rosa, Vederea unui golf; Pacecco de Rosa, Baia Di anei

ÎNTRE IERI Şl MÎIKIE

Reluăm, după patru ani, în paginile revistei ARTA o dezbatere asupra restaurării centrului istoric al Capitalei— Curtea Veche—la un alt punct al operațiunii: momentul în care, prin extindere la întreaga zonă Curtea Veche-Lipscani, această acțiune nu mai este de ordinul strict al restaurării de arhitectură, ci de ordinul actualizării și al integrării unei reconstituiri în structura funcțională a orașului contemporan. Este și momentul care înregistrează trecerea de la discuția în cercul limitat al special iștilor-arhitecți la cîmpul dezbaterilor culturale. Revelator și reconfortant ni se pare faptul că în această dezbatere s-a manifestat un spirit al cetății, al locuirii istorice, un spirit al construcției culturale. Acest spirit ia, astăzi, atitudine și spune nu: improvizației, mentalității birocratice, potemkinismului și efectelor de operetă. Publicînd cîteva opinii critice și propuneri privind concepția și metodele practicate în operațiunea Curtea Veche-Lipscani, care marchează această atitudine, deschidem un ciclu tematic: ORAȘUL. Orașul așa. cum îl gîndim și cum îl vrem, orașul ca expresie a unei concepții despre viață și valorile ei, orașul socialist ca expresie a unității de cultură spirituală și civilizație materială. Aici, în această dezbatere și în această acțiune este convocat artistul zilelor noastre nu pentru a «înfrumuseța», ci pentru a introduce în procesul istoric de autodefinire și de construcție actuală principiul autenticității sensibile, principiul ordonator al frumosului. Arta epocii noastre fiind esențialmente o artă a cetății, marea misiune a creatorului de artă este aceea de a instaura în cetate legea frumosului.

București. grovurü In arcimõ de 1» T
București,
Jasan do ΓaIIx Thoriÿny (La Monda Illustré,
IQS9)
Eoe tro, Leipzig, 1/17

CURTEA VECHE ÎN CONȘTIINȚA ACTUALĂ

VASILE DRĂGUȚ

9

Cînd, în anul 1959, a fost aniversată festiv o jumătate de mileniu de existență documentar atestată a orașului București, nu puțini au fost aceia care și-au exprimat nedumerirea: cum și pe ce? Spre deosebire de alte capitale europene, unele chiar mai tinere, cetatea de pe Dîmbovița apare ca foarte tînără în monumente, în vestigii capabile să demonstreze autoritar durata și noblețea bătăliei cu timpul.

Așa s-ar părea la prima vedere a ochiului neavizat, dar, vai !, cît e de nedreaptă această impresie. Dacă vom străbate paginile de inspirată evocare ale lui Ion Ghica, dacă vom răsfoi albumele lui Charles Dous-sault, Michel Bouquet, Auguste Raf-fet, Lancelot, Preziosi, Szathmary, dacă vom privi fotografiile din secolul trecut realizate de Angerer, dacă, în sfîrșit, vom urmări toate mărturiile documentare care s-au păstrat, vom avea surpriza să descoperim un București bogat în amintiri, cu numeroase monumente — curți domnești și boierești, hanuri, mînăstiri și biserici, case de tîrgoveți și meseriași — care, toate laolaltă, conturau personalitatea unui oraș original și plin de poezie.
E îndestulător să amintim că numai pe vechiul pod al Mogoșoaii, azi calea Victoriei, se aflau casa Moruzi, zisă « casa cu lanțuri », casa Golești-lor, curtea lui Șerban Cantacuzino, mînăstirea Sărindar, monumentala biserică brâncovenească Sf. loan grecesc, hanul Constantin-vodă și, în capătul dinspre splai, un palat al Brâncoveanului, pentru a înțelege întru cît a fost modificată și sărăcită expresia urbanistică a capitalei noastre. Nu vom deplînge niciodată îndeajuns această mutilare a ființei istorice a Bucureștiului, mutilare sistematic urmărită de Carol I, pornit să șteargă orice amintire a vechilor case domnitoare.
S-a creat treptat impresia unui oraș lipsit de trecut, a unui oraș care avea totul de datorat dinastiei prusace, tot ce era mai vechi fiind privit cu stăruitor dispreț, Așa îmi explic, și cred că nu greșesc prea mult, faptul că, încă din primele decenii ale secolului nostru, arhitectura urbană tradițională a fost condamnată la distrugere, așa îrni e/plic faptul că lungă vreme în școala noastră de arhitectură nu s-a manifestat nici cel mai mic Interes pentru modesta dar atît de expresiva zestre de construcții ale vechiului București și — prin extensie — ale vechilor noastre tîrguri,
Discutind astăzi despre zona Curtea Veche, la care, acum în ceasul al doisprezecelea, încă se mai poate face ceva, va trebui să avem în vedere întregul fond al problemei, pentru că pericolul desfigurării centrelor istorice planează în rnulte orașe și sate din țară,
Este un mare merit al arhitectului Constantin Joja acela de a fi studiat
cu dăruită pasiune arhitectura veche urbană la noi și de a fi demonstrat întru cît această arhitectură este originală și valoroasă, întru cît prin păstrarea ei îngrijită se poate asigura orașelor noastre o expresie atrăgătoare, de neconfundat. în cadrul discuției care a avut loc la sediul Uniunii Arhitecților, am avut bucuria să constat că soluția sa de restaurare pentru zona Curtea Veche s-a impus prin calitățile de concepție și plastică, prin autenticitate, fiind susținută cu deplină convingere nu numai de istorici și critici dar și de arhitecți cu prestigiu și experiență. Rememorînd desfășurarea acelei ședințe, s-ar putea crede că, în sfîrșit, toată lumea s-a convins de valoarea arhitecturii noastre tradiționale, că de aici încolo ea este la adăpost de tîrnăcoapele zeloase ale edililor. Din nefericire, lucrurile nu stau tocmai așa. La Curtea Veche încă se lucrează după un sistem pe care îl condamnă atît știința cît și conștiința noastră istorică: se lucrează în asalt, cu termene pripite, după soluții comode și inexpresive. Se lucrează fără avizele specialiștilor sau chiar împotriva acestor avize și cu fiecare zi sînt iremediabil distruse puținele mărturii autentice din inima Bucureștilor.
Pentru anume factori responsabili de tot ceea ce se întîmplă în zonă, graba este explicată prin criterii de economicitate; se uită însă că istoria nu are preț, se uită că un cartier inexpresiv nu este deloc atrăgător și deci fără eficiență economică pe planul circulației

turistice. Or, soluția de restaurare, remodelare, propusă de arhitectul Constantin Joja are tocmai acest merit: ea restituie cartierului Curtea Veche farmecul său inițial, redescoperă frumuseți pierdute sau depreciate vreme îndelungată, ne convinge că orașul București este un oraș cu trecut, că este, prin urmare, capabil de un viitor strălucit. Dar, discutînd despre zona Curtea Veche, nu pot pierde din vedere tocmai inima acestei zone: palatul voevodal, Cercetările arheologice conduse cu admirabilă competență de arheologul Panait I. Panait au fost în măsură să recupereze o bună parte din substructlIle fostului palat, imensele pivnițe reprezentînd azi un obiectiv vizitabll de primă categorie. Importanța acestui vestigiu obliga, e de la sine înțeles, la adoptarea unor soluții riguros demonstrabile, orice fantezie avînd aici un pronunțat caracter de Impietate.

(urmare In paк. 40)

0 stradò din bucureștii vechi (duf)d Doussault)

Strada Șelari în 1Í35Ó (fotografie)

CENTRUL ISTORIC EXPRESIE VIE

PAUL EMIL MICLESCU

Un eveniment s-a produs de curînd, asupra căruia merită să ne îndreptăm atenția: mă refer la discuția care a avut loc în ziua de 18 aprilie la sediul Uniunii Arhitecților, în legătură cu sistematizarea zonei Curții Vechi, corespunzătoare centrului istoric de odinioară al capitalei și deci al țării. Am rămas cu impresia reconfortantă că ceva s-a schimbat radical în atitudinea celor mai multi dintre colegii mei, cu privire la expresia tradițională a culturii noastre specifice și la respectarea dovezilor materiale moștenite din acest trecut de civilizație și cultură.

Acum un sfert de veac, numărîndu-mă între membrii Consiliului superior de Arhitectură al Ministerului Lucrărilor Publice (Forul de avizare al vremii pentru problemele de arhitectură și urbanism), faptul de a fí militat, în cadrul acestui Consiliu, în favoarea conservării și restaurării teatrului Național, degradat de război — și pe cale atunci de a-și împlini centenarul — a prilejuit o înfierare în presă, a ceea ce era privit drept o acțiune « retrogradă, reacționară, antiprogresistă » ! Mai tîrziu, hotelul Dacia-hanul Manuc sortit pieirii, tot în numele sistematizării și al progresului, a rămas sub această amenințare pînă acum cîtiva ani, cînd se propusese, între alte soluții « mediatoare », fie strămutarea lui în vreun cartier mai periferic, fie — ca o ultimă concesie — menținerea pe loc a frumoasei lui curți interioare, cu condiția însă de a asigura ascunderea ei de către clădirile din jur « modernizate » prin reconstruirea, pe locul celor originale, a unor blocuri cu vreo nouă etaje.

Monumentele de la « Slobozia », la intersecția magistralei Nord-Sud cu bulevardul Mărășești, comemorative ale bătăliei lui Leon Vodă Tomșa din 1631 cu sprijinitorii lui aga Matei, viitorul Matei Vodă Basarab — vitregite și ele de pe urma ignorării semnificației lor istorice și a valorii lor estetice — erau destinate a ceda locul unui cinematograf de cartier, A trebuit intervenția organelor de partid și de stat pentru a stăvili zelul de distrugere al creatorilor orașului de mîine și pentru a îngădui supraviețuirea în mijlocul construcției industrializate proprii veacului nostru, a acestei oaze idilice, cu acuratețea de autentică rusticitate a ctitoriei marelui vistier Constantin Năsturel, căreia restaurarea în curs de desăvîrșire îi va reda albul port sărbătoresc de odinioară.

Dar în această recapitulare a succesiunii conflictelor cu promotorii renovării, s4 nu mă pierd în răscolirea propriilor mele tribulațiuni . . , Vreau doar să mai evoc totuși o Imagine
12
deosebit de edificatoare, ce mi-a rămas dintr-o ședință similară celei recente de la Uniunea Arhitecților, în care se discuta, acum 15 ani, proiectul de sistematizare al arterei Nord-Sud a orașului, proiect care prevedea raderea cu grijă a tuturor monumentelor din zona respectivă.
Valoroasa noastră colegă, arhitecta H. Delavrancea, vajnică apărătoare a tot ce este specific românesc în creația de arhitectură, protestînd împotriva unei asemenea inițiative de distrugere, a primit atunci următorul răspuns :
« Noi arhitecții, dacă sîntem într-adevăr pătrunși de importanța misiunii noastre de creatori, trebuie să pornim de la ídeea călăuzitoare că totul pornește de la noi. A ne împiedica de cioturi rămase din trecut, ba chiar a le ridica în slavă și a pretinde să le scoatem în evidență, înseamnă a cădea în păcatul unui condamnabil fetișism ».
Nu numesc pe nimeni, dar mulți sînt aceia care s-ar putea recunoaște în asemenea atitudine.
Astăzi aceleași cuvinte în favoarea protejării valorilor moștenite din trecut, care au avut parte, acum un deceniu și jumătate, de răspunsul de mai sus — au fost primite cu aplauze unanime. Iar ceea ce trebuie subliniat, ca deosebit de remarcabil, este că această înțelegere și acest interes acordat monumentelor culturii au pătrunderi din ce în ce mai adînci în opinia publică.
Cu cît crește însă și se răspîndește în marele public pasiunea pentru descoperirile istoriei-arheologiei și pentru restituirea aspectelor de odinioară ale orașului, cu atît e mai mare curiozitatea și nerăbdarea de a vedea imaginile trecutului istoric restituite. Această nerăbdare este periculoasă, fiindcă atrage, de la sine, graba. Iar în niciun domeniu nu este mai adevărată decît în al arheologiei și al istoriei vechea vorbă românească: « Graba strică treaba ».
în competițluni sportive, în exercițiile pompierilor și ale echipelor de salvare în caz de sinistru, cînd sînt în pericol de a se distruge bunuri sau de a se pierde vieți omenești, viteza, ca obiectiv primordial, este la locul ei.
în specialitatea istoriei și arheologiei nu se poate lucra însă la desperare, în viteze de record.
Și totuși, în împrejurarea de față, intensa viață negustorească de străveche tradiție care pulsează șl azi în acest cartier al orașului modern, nu se poate împăca cu amînarea nelimitată a valorificării spațiilor comerciale din toate clădirile ce ar trebui în prealabil cercetate șl numai pe baze riguros științifice reparate, consolidate, restaurate și puse în valoare,
biserica Curtea Veche (cu hramul Buna Vestire)
Pe aci гсч'iи o conftizie caro pune, b cel rai tnalt grad, problema unei str ete c<v<wadrîi avînd la bază ierar* hba'va bine cumpănită a obiectivelor tr o dinea importanței ce trebuie să le io acordată și o judicioasă eșalonare a iu Arilor în cea mai logică succesiune etnologică, împărțite pe etape în ordinea' urgenței.
în orealabil trebuie constatat, însă, că dosarele proiectelor de sistemati-:лге sale Bucureștilor nu cuprind docu nentația istorică de rigoare, în care să se fi suprapus tramei străzilor actuale traseele fostelor ulițe și ¿к poduri * așa cum ni le înfățișează planurile din veacurile trecute, și pe care să figureze diferitele edificii ce

arhitectură civilă sau religioasă de odinioară, fie că acestea se păstrează și azi oarecum neschimbate, fie că se mai pot identifica în clădiri uneori desfigúrate în timp, dar încă în ființă, fie că au dispărut din suprafață, dar reperarea amplasamentului lor ar putea da indicații prețioase pentru cercetarea și protejarea vestigiilor lor și pentru eventuala marcare pe teren sau punere în valoare a celor constituind mărturii grăitoare ale istoriei orașului.
în lipsa acestei documentații istorice din dosarul municipiului, încă din 1967 Direcția Monumentelor Istorice și forul său tutelar de atunci – C.S.C.A.S.–au atras atenția asupra necesității de a se executa lucrări exhaustive de cartare a terenurilor din zona respectivă» pe bază de ridicări topografice, de inventariere a fondului existent de clădiri, cuprinzînd relevee – nu numai a fronturilor de fațade din lungul străzilor dar și dinspre curțile interioare (precum și ale corpurilor de imobile, cu inventarierea tuturor elementelor valoroase, de tFmplărie, feronerie, pietrărie etc. ce conțin).
Toate revenirile periodice, insistente, afe Direcției Monumentelor Istorice, pentru inițierea unei asemenea campanii de cartare șî inventariere, n-au avut însă, din păcate, niciodată ecoul dorit. Beneficiarii de investiție și toți cei de folosință în scopuri culturale, muzeale, turistice, economice-comerciale, sociale etc.» organele de cercetare istorică-arheologică; acele de proiectare a arhitecturii și a sistematizării; de planificare a lucrărilor, de fixare a termenelor de execuție și de dare în folosință; cele de expertizare tehnici în scop de asanare a fondului de clădiri, prin stabilirea cotei de construcții considerate vetuste, insalubre. șubrede, spre a le supune în mod deliberat dărîmării – toate aceste organe, fără excepție, fiind integral subordonate aceluiași for tutelar, au constituit o amplă și complexă asociație, în a cărei autonomie avizele și îndrumările Direcției Monumentelor Istorice n-au găsit căi de pătrundere – în suficientă măsură – pentru a le asigura eficiența scontată. Iar lucrările de punere în valoare a rezervației istorice destinate marel mase de cetățeni – nu numai ai Bucureștilor, dacă ținem seamă de prestigiul acestui centru istoric-cultural pentru întreaga țară și nu numai ai vremii noastre, dar și ai posterității – nu o bine să se rezolve exclusiv într-o aceeași familie care, chiar dacă pentru împăcarea conștiinței mai cere păreri șl celor din afară, nu le urmează sfaturile și nu ține seamă de punctele
lor do vedere decît atunci cînd acestea coincid riguros cu propriilc-i gusturi și interese,
Așa se explică faptul că desfășurările fațadelor « remodelât© » potrivit proiectelor Institutului Proiect București, supuse discuțiilor U. A. R., prezintă deosebiri esențiale față de avizele ID. M. I,, ¡ar cu toate criticile acestor proiecte de remodelări de către cei ce au luat parte la discuții n-au făcut decît să confirme punctele noastre de vedere, așa cum au fost formulate in avize și subliniate cu prilejul consultărilor ce le-am dat pe parcursul proiectării. N-aș avea prin urmare decît prea puțin de adăugat teoriilor estetice și principiilor călăuzitoare atît de ferm și lămurit exprimate în timpul dezbaterilor ședinței pentru îndrumarea proiectanților.
Ceea ce importă însă, în mod deosebit, este ca vorbele spuse cu temei, cu consecvență și pătrundere – adesea chiar cu netăgăduit talent oratoric – să nu întîrzie a fi traduse în fapt. Am pornit la această expunere printr-o răscolire a unor amintiri personale, nu cu scopul de a polemiza, nici de a face sterile procese ale unor zile perimate, ci pentru a căuta să mă conving însumi de evoluția spre mai bine a unei

mentalități. Nădejdea mea sinceră este de a izbuti, încercînd încă o dată pe această cale, în ora tîrzie în care ne aflăm, trezirea. înțelegerii tuturor celor chemați să-și dea aportul pentru ducerea la bun sfîrșit a misiunii pe care cîrmuirea noastră, cu înțelepciunea și dragostea ei pentru tot ce e curat românesc, ne-a încredințat-o tuturor.
Din cele ce precedă se desprinde necesitatea de a revizui unele moduri de procedare, atît a măsurilor de sistematizare, cît și a celor de întocmire a proiectelor de arhitectură, de execuție și a lucrărilor de construcție pe teren. Pentru inițierea măsurilor de remediere și de îmbunătățiri viitoare a întregii acestei activități, mai socotesc necesar a face o succintă analiză critică a cîtorva din problemele care apar de primă importanță, în limita spațiului restrîns de care putem dispune:
Pentru stabilirea profilului întreprinderilor comerciale care vor da viață cartierului, organele beneficiare și-au amintit — și au înțeles pe bună dreptate — să-i păstreze unele tradiții artizanale. în locul micilor ateliere Individuale de odinioară, însă răspîndite pe întreaga suprafață a zonei, au preconizat pentru adaptarea acestei ramuri de activitate și de producție la condițiile moderne de exploatare, gruparea lor în maro număr într-un singur complex de Imobile cu etaje multiple, situat între străzile Covaci, Șelari și Gabroveni. Atît volumul copleșitor al acestor construcții cît și caracterul lor admlnlstratlv-lndus trial, precum șl traficul de deservire a lor, staționarea, descărcarea, încărcarea do camioane șl alto vehículo utilitare, vor crea o dăunătoare confuzie șl o brutală dlstonanță în ambianța cartierului. Se Impune o serioasă reexaminare din partea forurilor do avlzaro a problemelor corespunzătoare acestui ansamblu caro, cu toate că osto în curs de roallzaio, ar fl încă susceptibil do a beneficia do substanțiale ameliorări,
fot. în legătură cu fixarea profilului
zonei respective și stabilirea caracterului precumpănitor în exploatarea el, beneficiarii, în marea lor majoritate, au intima convingere că între obiectivul istoric și cel comercial contradicția este atît de maro îneît o conviețuire a lor nu poate fi concepută decît cu condiția ca primul să cedeze pasul celui de-al doilea. Antagonismele între acțiunea de scoatere în evidență a caracterului istoric - pe de o parte —- și de valorificare a imobilelor în scopuri comerciale, legate de viața modernă, sînt însă mai mult aparente decît reale și de neîmpăcat.
Adevărul este că, în materie de comerț, punerea în valoare a mărfurilor, într-o ambianță ieșită din comun, reprezintă un factor pozitiv, de atracție a clientelei. Respectarea condițiilor de accentuare a caracterului autentic-tradițional nu va fi decît în favoarea sporirii vadului comercial, dacă aceste condiții, neconforme cu banalitatea standardului curent, vor fi speculate cu simț estetic, cu pricepere și cu talent de către artistul decorator — « eta-lajist », care le va folosi ca elemente de bază ale compoziției sale.
Dacă această compoziție va izbuti să fie în armonie cu mediul ambiant, în acord — sau într-un fericit contrast — cu caracterul de epocă al arhitecturii și decorației dominante, atunci orice amănunt care va contribui la accentuarea acestui caracter va fi favorabil și deverului comercial !... Vechea tîmplărie de stejar sculptat (uneori cu șrosuri, ca pe vremuri, de împărțire a geamului), în locul tipicelor vitrine STAS de azi, din cristal în ramă de aluminiu; frumoasele obloane tradiționale din tablă de metal cu decorații de feronerie aplicată;

firmele și corpurile de iluminat de altă dată, în loc a fi disprețuite și sacrificate, vor dobîndi o nouă prețuire pentru rentabilele lor virtuți de atracție turistică.
Cu privire la spațiile nou-create ce se pot destina unor ateliere, mai trebuie pusă o problemă fundamentală din punctul de vedere estetic, al creației plastice și de artă aplicată. Mă gîndesc la meșteșuguri care se pierd și la unele de mult pierdute care au făcut odinioară și peste hotare faima creației manufactúrale bucureș-tene, meșteșuguri ale căror denumiri le mai poartă și azi parte din ulițele rezervației istorice și cărora li s-ar putea da prilej de a renaște. Eternul Ion Ghica, la care revenim mereu cînd este vorba de evocări ale vieții Bucureștilor de acum peste un veac, pomenește de industria de artă a « testemelurîlor » (a șalurilor, basmalelor) Imprimate în culori vii cu tipare do toi, de la Filaret, imprimate caro satisfăceau gusturile cele mai rafinate alo elegantelor din aristocrația Parisului de po timpul restaurației șl al colul de-al doilea imperiu; amintește ele prețiozitatea « gevre-lolor » cusute cu mătase și cu fir; de finețea « șangullllor » șl do gingășia « blbllurllor » ieșite din fantezia creatoare șl din Iscusința mtlnllor meșterelor bucureșteno.
Mă gîndesc șl la unele creațiuni de artă naivă din zilele noastre, așa cum sînt cele datorită însuflețirii, simțului estetic și abnegației dascălului do la Vulturești sau a celor do la Palatul Pionierilor, dintre care unele ar putea constitui splendide
cartoane pentru tapiserii. Mă gîndesc și la creația meșterului Colibaba de la Rădăuți și la pictorii de icoane din Ardeal și încă la alții mul ți, creatori anonimi de artă aplicată, de scoarțe și de olării, a căror operă spontană și firească, luminoasă, sclipitoare de culori, de frăgezimea și prospețimea creațiunilor aproape de natură, de izvor, nealterate de normele prefa-brîcării și necontaminate de virulența mahalalelor. Dacă toate acestea ar găsi un mediu prielnic înfloririi lor, ar putea genera, în acest centru simbolic al sensibilității românești, renașterea unei arte decorative, curate, originale, expresive a geniului creator specific poporului nostru. Asemenea ateliere de creație, fie individuale fie colective — limitate însă la un număr restrîns de colaboratori — înzestrate și cu spațiile anexe necesare pentru expunere și vînzare, ar putea fi obiective de atracție turistică de mult mai mare și temeinic prestigiu decît acele numeroase magazine de desfacere a unor produse artizanale, alcătuite dintr-un « bric-à-brac » de «suvenire» produse în serie la nivelul de discernămînt aJ administrației cooperativelor, care nu izbutesc, de cele mai dese ori, să contribuie la educarea estetică a marelui public și la răspîndîrea bunului gust. Comasări de spații interioare mai apar în multe locuri în proiectele Institutului Proiect București» îndeosebi în strada Lipscani. Desigur că acestea, în majoritatea cazurilor» sînt funcțional necesare. Nu înseamnă însă că asemenea exigența, a continuității între magazine, ar putea justifica dări-marea unor construcții existente cu interioare frumos boltite. Legăturile funcționale, de comunicare, a acestor spații între ele, trebuie realizate fără denaturarea arhitecturii și decorației interioare; bolțile și alte elemente valoroase să fie conservate, consolidate și restaurate, ca de altfel și arhitectura fațadelor ce le corespund, în general, dărîmarea de clădiri existente trebuie să se reducă strict la cele nevaloroase, prea neinte-resante pentru a merita cheltuiala unei remodelări, sau la cele prea șubrede și degradate pentru a putea fi conservate, decît cu sacrificiul unei parțiale desfaceri și reconstituiri după efectuarea de relevee și fotografii, în viitoarea

șantierelor lucrurile se petrec însă altfel, de prea dese ori : absența cartării, a cercetării istorice-de arhitectură și a releveelor este înlocuită cu o expertizare tehnică a clădirilor din punctul de vedere al valorii locative» al stării de întreținere și al rezistenței lor. Este de la sine înțeles că cele mai valoroase din punct de vedere istoric și care în momentul cercetării lor ar putea da loc la descoperiri de elemente arhitecturale interesante pentru restaurarea lor, sînt totodată și cele mai vetuste și deci în cap de listă pentru a fi dirímate» Afirmația liniștitoare a tovarășului arhitect Endehesen în ședință» cum că lipsa unor relevee șl inventarieri executate anticipat nu trebuie să îngrijoreze, fiindcă cercetările fiecărei clădiri se fac în momentul deschiderii șantierelor respective (așa cum se întîmplă în mod obișnuit și în cazul lucrărilor de restaurare executate de D. M. L A»), nu se verifică din păcate prin experiență. în realitate, pentru clădirile trecute din oficiu pe lista dări-

■

De aci rc uită o confuzie caro pune, în cel niai înalt grad, problema unei stricte κ cordant i, avìnd la bază ierar* hizaraa bine cumpănită a obiectivelor în oidinoa importanței ce trebuie să le tic acordată și o judicioasă eșalonare a lue» Arilor în cea mai logicii succesiune cronologică, împărțite pe etape în ordinea urgenței,

In prealabil trebuie constatat, însă, că dosarele proiectelor do sistemati-rare alo Bucureștilor nu cuprind documentația istorică de rigoare, în care sA se fi suprapus tramei străzilor actuale traseele fostelor ulițe și « poduri » așa cum ni le înfățișează planurile din veacurile trecute, și pe care sA figureze diferitele edificii de arhitectură civilă sau religioasă de odinioară, fie că acestea se păstrează și azi oarecum neschimbate, fie că se mai pot identifica în clădiri uneori desfigurate în timp» dar încă în ființă, fie că au dispărut din suprafață, dar reperarea amplasamentului lor ar putea da indicații prețioase pentru cercetarea și protejarea vestigiilor lor și pentru eventuala marcare pe teren sau punere în valoare a celor constituind mărturii grăitoare ale istoriei orașului,

în lipsa acestei documentații istorice din dosarul municipiului, încă din 1967 Direcția Monumentelor Istorice și forul său tutelar de atunci — C.S.C.A.S.—au atras atenția asupra necesității de ase executa lucrări exhaustive de cartare a terenurilor din zona respectivă, pe bază de ridicări topografice. de inventariere a fondului existent de clădiri, cuprinzînd relevee — nu numai a fronturilor de fațade din lungul străzilor dar și dinspre curțile interioare (precum și ale corpurilor de imobile, cu inventarierea tuturor elementelor valoroase, de tîmplărie, feronerie, pietrărie etc. ce conțin).

Toate revenirile periodice, insistente, ale Direcției Monumentelor Istorice, pentru inițierea unei asemenea campanii de cartare și inventariere, n-au avut insă, din păcate, niciodată ecoul dorit.

Beneficiarii de investiție și toți cei de folosință în scopuri culturale, muzeale, turistice, economice-comerciale, sociale etc.; organele de cercetare istorică-arheologică; acele de proiectare a arhitecturii și a sistematizării; de planificare a lucrărilor, de fixare a termenelor de execuție și de dare în folosință; cele de expertizarc tehnică în scop de asanare a fondului de clădiri, prin stabilirea cotei de construcții considerate vetuste, insalubre, șubrede, spre a le supune în mod deliberat dărîmării — toate aceste organe, fără excepție, fiind integral subordonate aceluiași for tutelar, au constituit o amplă și complexă asociație, în a cărei autonomie avizele și îndrumările Direcției Monumentelor Istorice n-au

găsit căi de pătrundere - în suficientă măsură — pentru n Ic asigura eficiența scontată, Iar lucrările de punere în valoare a rezervației Istorice destinate marci rnaoc de cetățeni nu numai ai Bucureștilor, dacă ținem seamă dc prestigiul acestui centi и IstoriC'Cultural pentru întreaga țară șl nu numai ai vremii noastre, dar și ai posterității nu e bine sil se rezolve exclusiv înlr-o aceeași familie care, chiai dacă pentru împăcarea conștiinței mal cere păreri șl celor din afară, nu le urmează sfaturile șl nu ține seamă de punctele
lor de vedere dectl atunci etnei acestea coincid riguros cu proprlllo-l gusturi și interese.
Așa se explicit faptul cit desfășurările fațadelor « romoccíate » potrivit proiectelor Institutului Proiect București, supuse discuțiilor U. A. R., prezintă deosebiri esențiale față de avizele Û. M. I., iar cu toate critici Ic acestor proiecte de rcmodclărl de către cei ce au luat parte la discuții n-au făcut decît să confirme punctele noastre de vedere, așa cum au fost formulate în avize și subliniate cu prilejul consultărilor. ce le-ani dat pe parcursul proiectării. N-aș avea prin urmare decît prea puțin de adăugat teoriilor estetice și principiilor călăuzitoare atît de ferm și lămurit exprimate în timpul dezbaterilor ședinței pentru î n d r u m a rea p ro i ec ta nț i I o r.
Ceea ce importă însă, în mod deosebit, este ca vorbele spuse cu temei, cu consecvență și pătrundere — adesea chiar cu netăgăduit talent oratoric — să nu întîrzie a fi traduse în fapt.
Am pornit la această expunere prlntr-o răscolire a unor amintiri personale, nu cu scopul de a polemiza, nici de a face sterile procese ale unor zile perimate, ci pentru a căuta să mă conving însumi de evoluția spre mai bine a unei mentalități. Nădejdea mea sinceră este de a izbuti, încercînd încă o dată pe această cale, în ora tîrzie în care ne aflăm, trezirea înțelegerii tuturor celor chemați să-și dea aportul pentru ducerea la bun sfîrșit a misiunii pe care cîrmuirea noastră, cu înțelepciunea șl dragostea ei pentru tot ce e curat românesc, ne-a încredințat-o tuturor.
Din cele ce precedă se desprinde necesitatea de a revizui unele moduri de procedare, atît a măsurilor de sistematizare, cît și a celor de întocmire a proiectelor de arhitectură, de execuție și a lucrărilor de construcție pe teren. Pentru inițierea măsurilor de remediere și de îmbunătățiri viitoare a întregii acestei activități, mai socotesc necesar a face o succintă analiză critică a cîtorva din problemele care apar de primă importanță, în limita spațiului restrîns de care 3Utem dispune;
'entru stabilirea profilului întreprinderilor comerciale care vor da viață cartierului, organele beneficiare și-au amintit — și au înțeles pe bună dreptate — să-i păstreze unele tradiții artizanale. în locul micilor ateliere individuale de odinioară, însă răspîndite pe întreaga suprafață a zonei, au preconizat pentru adaptarea acestei ramuri de activitate șl de producție la condițiile moderne do exploatare, gruparea lor în mare număr într-un singur complex do Imobilo cu etaje multiplo, situat între străzile Covaci, Șelari șl Gabroveni, Atît volumul copleșitor al acestor construcții cît șl caracterul lor iidmlnletratlv-lnclustrlftl, precum șl traficul do deservire a lor, staționarea, descărcarea, încărcarea do camioane șl alto vehículo utllltaro, vor crea o dăunătoare confuzie șl o brutală dlstonanță în ambianța cartierului. Se impune o serioasă reexaminara din parten forurilor do avizare a problemelor corospunzăloaro acestui ansamblu caro, cu toate că osie în curs de realizai o, ar II încă susceptibil de a beneficia do substanțiale ijrnelioră i'l.

fot în legătură cu fixarea profilului
zonei respective șl stabilirea caracterului precumpănitor în exploatarea ci, beneficiarii, în marca lor majoritate, au intima convingere că între obiectivul istoric și cel comercial contradicția este atît de marc îneît o conviețuire a lor nu poate fi concepută decît cu condiția ca primul să cedeze pasul celui de-al doilea. Antagonismele între acțiunea de scoatere în evidență a caracterului istoric — pe do o parte — și de valorificare a imobilelor în scopuri comerciale, legate de viața modernă, sînt însă mai mult aparente decît reale și de neîmpăcat.
Adevărul este că, în materie de comerț, punerea în valoare a mărfurilor, într-o ambianță ieșită din comun, reprezintă un factor pozitiv, de atracție a clientelei. Respectarea condițiilor de accentuare a caracterului autentic-tradițional nu va fi decît în favoarea sporiri! vadului comercial, dacă aceste condiții, neconforme cu banalitatea standardului curent, vor fi speculate cu simț estetic, cu pricepere și cu talent de către artistul decorator — « eta-lajist », care le va folosi ca elemente de bază ale compoziției sale.
Dacă această compoziție va izbuti să fie în armonie cu mediul ambiant, în acord — sau într-un fericit contrast — cu caracterul de epocă al arhitecturii și decorației dominante, atunci orice amănunt care va contribui la accentuarea acestui caracter va fi favorabil și deverului comercial !... Vechea tîmplărie de stejar sculptat (uneori cu șrosuri, ca pe vremuri, de împărțire a geamului), în locul tipicelor vitrine STAS de azi, din cristal în ramă de aluminiu; frumoasele obloane tradiționale din tablă de metal cu decorații de feronerie aplicată; firmele și corpurile de iluminat de altă dată, în loc a fi disprețuite și sacrificate, vor dobîndi o nouă prețuire pentru rentabilele lor virtuți de atracție turistică.
Cu privire la spațiile nou-create ce se pot destina unor ateliere, mai trebuie pusă o problemă fundamentală din punctul de vedere estetic, al creației plastice și de artă aplicată. Mă gîndesc la meșteșuguri care se pierd și la unele de mult pierdute care au făcut odinioară și peste hotare faima creației manufactúrale bucureș-tene, meșteșuguri ale căror denumiri le mal poartă și azi parte din ulițele rezervației istorice și cărora li s-ar putea da prilej de a renaște. Eternul Ion Ghica, la care revenim mereu cînd este vorba de evocări ale vieții Bucureștilor do acum peste un veac, pomenește de Industria de artă a « testomolurilor » (a șalurilor, basmalelor) Imprimate în culori vil cu tipare do tei, de la Filarci, imprimate caro satisfăceau gusturile cele mai rafinate ale elegantelor din aristocrația Parisului do pe timpul restaurației șl al colul de-al doilea Imperiu; amintește de prețiozitatea gevrelelor » cusute cu mătase șl cu fir; de finețea « șangullllor » șl de gingășia « blbllurllor » Ieșite din fantezia creatoare șl din Iscusința mîlnllor meșterelor bucinatene.
Mă gîndesc șl la unele creațlunl do artă naivă din zilele noastre, așa cum sînt colo datorită însuflețirii, simțului estetic șl abnegației dascălului du la Vulturești sau a color do la Palatul Pionierilor, dintre caro unele ar putea constitui splendide
cartoane pentru tapiserii. Mă gîndesc și la creația meșterului Colibaba de la Rădăuți și la pictorii de icoane din Ardeal șl încă la alții mulțl, creatori anonimi de artă aplicată, de scoarțe și de olăril, a căror operă spontană și firească, luminoasă, sclipitoare de culori, de frăgezimea și prospețimea crcațiunilor aproape de natură, de izvor, nealterate de normele prefa-bricării și necontaminate de virulența mahalalelor. Dacă toate acestea ar găsi un mediu prielnic înfloririi

lor, ar putea genera, în acest centru simbolic al sensibilității românești, renașterea unei artedecorative, curate, originale, expresive a geniului creator specific poporului nostru. Asemenea ateliere de creație, fie individuale fie colective — limitate însă la un număr restrîns de colaboratori — înzestrate și cu spațiile anexe necesare pentru expunere și vînzare, ar putea fi obiective de atracție turistică de mult mai mare și temeinic prestigiu decît acele numeroase magazine de desfacere a unor produse artizanale, alcătuite dintr-un «bric-à-brac » de «suvenire» produse în serie la nivelul de discernămînt al administrației cooperativelor, care nu izbutesc, de cele mai dese ori, să contribuie la educarea estetică a marelui public și la răspîndirea bunului gust. Comasări de spații interioare mai apar în multe locuri în proiectele Institutului Proiect București, îndeosebi în strada Lipscani. Desigurcă acestea, în majoritatea cazurilor, sînt funcțional necesare. Nu înseamnă însă că asemenea exigență, a continuității între magazine, ar putea justifica dărî-marea unor construcții existente cu interioare frumos boltite. Legăturile funcționale, de comunicare, a acestor spații între ele, trebuie realizate fără denaturarea arhitecturii și decorației interioare; bolțile și alte elemente valoroase să fie conservate, consolidate și restaurate, ca de altfel și arhitecturafațadelor ce ie corespund, în general, dărîmarea de clădiri existente trebuie să se reducă strict la cele nevaloroase, prea neinte-resante pentru a merita cheltuiala unei remodelări, sau la cele prea șubrede și degradate pentru a putea fi conservate» decît cu sacrificiul unei parțiale desfaceri și reconstituiri după efectuarea de relevee și fotografii, în viitoarea șantierelor lucrurile se petrec însă altfel, de prea dese ori ; absența cartării» a cercetării istorice-de arhitectură și a releveelor este înlocuită cu o expertizare tehnică a clădirilor din punctul de vedere al valorii locative, al stării de întreținere și al rezistenței lor. Este de la sine înțeles că cele mai valoroase din punct de vedere istoric și care în momentul cercetării lor ar putea da loc la descoperiri de elemente arhitecturale interesante pentru restaurarea lor» sînt totodată și cele mai vetuste și deci în cap de listă pentru a fi dărîmate. Afirmația liniștitoare a tovarășului arhitect Enă-chescu în ședință, cum că lipsa unor relevee și inventarieri executate anticipat nu trebuie să îngrijoreze, fiindcă cercetările fiecărei clădiri se fac în momentul deschiderii șantierelor respective (așa cum se întîmplă în mod obișnuit și în cazul lucrărilor de restaurare executate de D. M. I. A.), nu se verifică din păcate prin experiență. în realitate, pentru clădirile trecute din oficiu pe lista dărî-

mărilor deschiderea șantierului înseamnă de-a dreptul atacarea lor cu buldozerul și deci integrala lor desființare în numai cîteva ore, fără a se mai păstra nimic din imaginea și din detaliile lor»

în ceea ce privește avizele Direcției Monumentelor Istorice, acestea, înce-pînd din martie 1968, au determinat principiile și au pus condițiile de bază ale întocmirii proiectelor care în esență pot fi rezumate astfel î

— să fie asigurată integritatea științifică a cercetării arhitecturale pentru reconstituirea unor aspecte specifice ale acestui vechi centru urban care va deveni astfel unul din principalele obiective de atracție turistică ale capitalei;

— între principalele elemente de caracter, specific unui asemenea vechi cartier comercial, este frontul fragmentat al fațadelor.

Acest caracter va trebui deci să fie păstrat în desfășurarea lui spre străzi, respectînd expresia lotizării corespunzătoare vechilor prăvălii, chiar dacă în spatele acestor fațade, astfel fragmentate, se va realiza o comasare a spațiilor comerciale.
Clădirile zonei, fiecare în parte, după scoaterea la lumină a elementelor lor originale, își vor păstra astfel individualitatea, contribuind laolaltă, prin varietatea aspectelor lor, la accentuarea pitorescului autentic, specific mediului ambiant.
— Pentru fațadele de clădiri care se refac și care nu păstrează nimic autentic, valoros, să se adopte o arhitectură simplă și sobră, care să se integreze cît mai intim ambianței străzii, prin forma, dimensiunea, ritmul golurilor și rapoartele dintre plinuri și goluri, materiale și culoare etc., evitîndu-se pastișările arhaizante de natură a compromite autenticitatea expresiei arhitecturale a întregului ansamblu.
în fine:
— Pentru reconstruirea terenurilor libere — procedînd pentru arhitectura veche urbană într-un mod asemănător celui preconizat de muzeul satului pentru cea rurală — să se recurgă la reconstituirea de clădiri sau elemente de clădiri valoroase, (folosind elemente de detaliu recuperate, de feronerie, pietrărie, tîm-plărîe, etc.), provenite din alte locuri ale orașului unde nu pot supraviețui imperativelor sistematizării.
N-am pus niciodată prea multă bază pe arhitectura « vorbită » — și nici chiar scrisă: spre a merita să fie într-adevăr luată în seamă, arhitectura trebuie practicată cu creionul în mînă, la planșetă, și concretizată pe șantier. Iar dacă am relevat mai sus cît de nepotrivită este graba, pentru punerea în valoare a unor obiective cum sînt cele în cauză, iată că, în cazul de față, ea reprezintă un factor esențial de reușită dacă este vorba de a interveni încă la timp în scopul remedierii - măcar în parte — a deficiențelor constatate șj evitării celor ce se mai pregătesc în proiectele de viitor,
îndeosebi se dovedește a fi necesară îndrumarea cu întreaga autoritate cuvenită, sub semnul restituirii am» bianței istorice, a tuturor celor chemați să contribuie la reînsufleți rea acestui străvechi cartier, pentru a aduce eforturile lor să concureze la satisfacerea — nu numai a condl-

țiilor practice-utilitare-economice de integrare a lui în viața comercială a municipiului modern — dar mai ales de exprimare a acelor rare, gingașe, adesea abia perceptibile însușiri de caracter proprii unei vechi tradiții tipic bucureștene, cu tot conținutul ei de pitoresc și de poezie a trecutului.
Aceste trăsături ale fizionomiei și ale firii, specifice orașului, amprentele vieții trăite în anumit mediu de civilizație și cultură, îi definesc caracterul, îl situează în timp și în spațiu și îl deosebesc de orice așezare echivalentă din alte colțuri ale lumii. Subtilitatea tuturor acelor trăsături caracteristice face însă ca nu oricine să fie în măsură a le recunoaște. Iar operațiile de chirurgie estetică, practicate asupra lor, riscă ușor să le șteargă urmele și, odată cu ele, să desființeze și expresia vie proprie întregului mediu ambiant. O ilustrare a principiilor care ar trebui să prezideze la remodelarea arhitecturală a rezervației Curții Vechi ne-a înfa-țișat-o tov. arh. C. Joja în «ipoteza de lucru » prezentată de D-sa în ședința U. A. R, Tovarășul arhitect Joja — care are marele merit de a fi trezit interesul pentru arhitectura noastră urbană, prea adesea neluată în

seamă pînă nu de mult — a strîns un bogat material documentar privind această arhitectură.
Cu condiția de a fi științific întemeiată pe asemenea material documentar, evitînd cu grijă decorurile artificiale dăunătoare autenticității istorice, consider că această « ipoteză de lucru » este în cea mai mare măsură în acord cu punctele noastre de vedere expuse mai sus și că, în linii generale, ar reprezenta, deci, calea bună de urmat. Mi-am exprimat scepticismul cu privire la «arhitectura vorbită». în oarecare măsură, și în această privință, ședința ținută la Uniunea Arhitecților s-a dovedit revelatoare: oricît va fi fost ea de remarcabilă datorită valorii participanților și a expunerilor lor, a nivelului dezbaterilor și a punctului de vedere comun exprimat în concluzie, a reprezentat, totuși, doar încă o discuție în contradictoriu, în timp ce execuția lucrărilor pe vastul șantier deschis în întreaga zonă continuă în exclusivitatea forului beneficiar, în ritm din ce în ce mai accelerat. Ne aflăm acum la ultima limită a stării de alarmă, peste care nu mai poate fi amînată luarea unei hotărîri de remediere.
De curînd, un nou organ de stat a luat ființă: Consiliul tehnico-științific pentru monumente istorice și de artă al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care dispune de competența științifică și de autoritatea cuvenită pentru a îndruma lucrările de punere în valoare a rezervației istorice pe calea cea bună,
Sub egida unui asemenea for de specialitate și cu colaborarea Institutului de Istoria Artei al Academiei, ar mai fi încă timp, la această ultimă oră, pentru a reuni toate forțele competente, alături și cu proiectanții Institutului Proiect București, spre a da, printr-un efort comun, cea mai bună lezolvare problemelor de proiectare ș execuț e privind această vastă și epocală realizare de interes republican,'
Strada Lipscani Grigorescu)
astàzi (foto Dan Er.
ÎPOTEZĂ
DE LUCRU
¿Ctura românească a fost știrbită un sece: și jumătate de lipsa unei conștiințe*’ a valorilor arhitecturii ci\ e tradiționale românești» reali-ánc armonii și expresii autentice. Opinia — ca n-am avut o arhitectură ci\ia urbană, așezată într-o scară ce valori universale, a făcut ca orase e noastre să-și piardă treptat unitatea plastică și urbanistică pe care o aveau încă în 1SOO și să dea loc - cric zării lor prin dărîmarea a tot ce era monumental, expresiv și autentic, și înlocuirea lor cu o arhi-tectură neoclasică dubioasă, care nu zurea reprezenta înțelegerea românească ce arhitectură și nu putea fi expresia sensurilor noastre de viață, a aspirațiilor noastre.
g-c-ată și disprețuită, arhitectura rcastrâ de lemn, tencuit sau nu, trebuia integral înlocuită, în concepția oamenilor noștri cultivați, cu o arhitectură de piatră» ca și cum diferente de valori absolute existau famarea celei de piatră. Nu se puteau distinge atunci, ca și astăzi, parte, rafinamentele, armoniile, participarea la viață a lemnului, superi?-.cacea plastică a arhitecturii de ierna. Atunci, dorința de a ne urba-rùza, ce a ne europeniza, de a face dici ri rezistente peste veacuri, a nesocotit ansamblurile, clădirile sau fragmentele de clădiri de lemn, paiantă și zidărie subțire, care nu pretindeau veșnicia, dar o realizau prin schimbarea lor din veac în veac, cupă canoane arhitecturale stabilite ce milenii. Ansamblurile urbane vechi au ¡nceput să fie știrbite și ridiculizate prin eliminarea valorilor arhitecturale și plastice tradiționale, prin schimbarea înțelegerii

spațiale tradiționale. S-au pierdut atunci meserii prețioase, care fuseseră ridicate la rangul de aoevăratá artă. Școala de stucatură barocă românească, de tradiție consunti nopoiitană, cu rafinamentele ei ce modelaj și de desen, a fost înlocuia de stucatura inexpresivă neoclasică italiana. Barocul românesc, ilustrat și astăzi prin Casa domnească din hanul Hanuc, prin nenumărate limpie de zid și prin discreta lui acțiune asupra unor case țărănești încă exis-lenie, dispare din orașe sub lovi· iunie neoclasicismului adus și practicat de străini, la școala cărora meșterii români pierdeau sensurile plasticii noastre specifice,
îirnplăriile monumentale ale prid-/oarelor închise dispar și odată cu dría tîmplăriel izvorltă din decorația țărănească în lemn.
Pridvorul ca spațiu intermediar între natură și interior, temei al oricărei ‘nțelegeri arhitecturale românești, dis-P*re și el din oraș. Spațiul reprezen-bv, de lucru sau de trecere — pridvorul — era elementul esențial al arhi-
CONSTANTIN JOJA
tecturii românești care comanda toate sensurile ei plastice. El este totuși primul element sacrificat în întregime de noua imitație neoclasică. Era poate natural ca pictorii și sculptorii noștri, mai toți stăpîniți de strălucirea plasticii și arhitecturii occidentale, de dimensiunea șî bogăția ei, de mijloacele și cantitățile de lucru desfășurate, să fi pierdut înțelegerea pentru arhitectura țărănească și urbană de tradiție autentica. Dar astăzi arhitectura, pictura și sculptura modernă ne-au deschis calea spre înțelegerea valorilor plastice tradiționale, ca valori universale, permanente. Pentru că n-am avut pasiunea spațiilor interioare, noi am dezvoltat în schimb o gamă nesfîrșrtă de valori arhitecturale în fațadele cu pridvor, de un rafinament, o prospețime și o monumentalitate plastică pe care de abia acum arhitectura modernă ne-a învățat s-o sesizăm. Conștiința artiștilor plastici de astăzi că numai autenticul poate să dea valoare operei de artă și că autentic nu poți fi decît dezvoltînd și actualizînd potentele plasticii tradiționale, formate de-a lungul mileniilor, trebuie să devină și a arhi-tecților. Nu putem avea o arhitectură modernă valoroasă decît ținînd seama de sensurile arhitecturii tradiționale șî rostul restaurării zonei Curtea Veche și a celorlalte centre urbane din orașele Munteniei, Olteniei și Moldovei tocmai acesta este, să pună sub ochii tuturor, muzeal dacă vreți, valorile arhitecturii autohtone. Implicațiile pe care această reluare de contact cu arhitectura tradițională le va avea și asupra artiștilor plastici nici nu pot fi evaluate.
Un centru vechi românesc nu ar impresiona prin specificitatea lui numai pe turiștii străini, ci ar fi pentru noi o inimă vie care ar pulsa idei și sentimente de cea mai profundă autenticitate, absolut necesare afirmării noastre pe plan artistic mondial. Arhitectura civilă tradițională ar face mult mai ușor inteligibilă arhitectura bisericească, cu care ne-am mîndrit, uitînd că realizarea el n-a fost posibilă decît pentru că valori extraordinare de arhitectură civilă au organizat prelucrarea arhitectul ii bizantine, venită la noi în secolele trecute.
Prezența unui centru viu cu arhi-
CEASORNICĂRIE
Imbinare a arhitecturii tradiționale din secolul XVIII cu decorație neoclasici aulica la ferestrele etajului (str. BI<V nari). Parterul esto modificat ca numdt șl formd de goluri

Propunere de restaurate a casei din str. ȘeUcarl nr. 12 la înfățișarea ol din secolul XVIII, toate clementele a/ltndihse « In sltu »
1. Clădire, din str. ȘeJari (duDd reconstituire).
de referință pentru restaurări și reconstituiri:
2. CJddire din Cc.'ec ar*
tectură autentică românească în fiecare oraș va frînge prejudecățile și va fi mai rodnică decît s-ar crede, în toate artele. în primul rtnd, oamenii de literatură și poeții care n-au vibrat niciodată la valorile arhitecturii civile autentice românești vor recăpăta amplitudinea sensurilor autohtone, vor crede în poezia arhitecturii românești care cuprinde în ea vechi aspirații ale poporului și ilustiează expresiv structura noastră afectivă și rațională. Și apoi conștiința participării continue și nemijlocite la cadrul arhitectural autentic, în care trăim și vor trăi generațiile viitoare, o vor recăpăta toți oamenii noștri de cultură despre care ne bucurăm că azi încep să o aibă, așa cum a demonstrat ședința de la Uniunea Arhi-tecților.
Fără mărturia arhitecturală nici o cultură, nici o istorie nu poate fi înțeleasă, ilustrată, afirmată, acceptată. Lipsa centrelor vechi din orașele Principatelor ar transforma aceste « locuri » în deșerturî istorice în care, s-ar crede, abia după 1900 ar fi început să existe așezări urbane. Atîta vreme cît nu cunoșteam cercetările asupra arhitecturii urbane românești puteam fi sceptici în posibilitățile noastre de a restaura zone vechi într-o arhitectură pe care nu am remarcat-o pînă acum. Decît o scenografie lipsită de autenticitate, se spune, mai bine renunțăm la tot ce este tradiție și trecem la construcție nouă. Consecvența ar cere atunci « raderea » zonei și reconstruirea urbanistică și arhitecturală a unui cartier comercial în arhitectura anilor 1975, reprezentativă pentru efortul socialist de înnoire, și nu ar justifica în nici un caz o arhitectură neutră, aproximativ cea dintre cele două războaie, așa cum preconizează și realizează programul Institutului Proiect București.
Dar toate elementele autenticei arhitecturi tradiționale se află în zonă și în celelalte cartiere ale orașului și pe baza lor putem afirma că știm cum arăta orașul între 1700—1800, secol în care arhitectura urbană românească de tradiție autentică nu fusese contaminată de neoclasic, secol în care barocul luase formele lui cele mai autentice în țară,
Suflul baroc universal fusese asimilat atît de bine în țară încît barocul românesc, plin de realizări rafinate în secolul XVIII, întrece barocul transilvan pentru că, venind pe linie constantinopolitană, beneficiase de experiența decorativă milenară subtilă a orientului. Neoclasicul însă s-a limitat la placarea unor ornamente făcute de meșteri italieni, care nu s-au putut integra în volumetria arhitecturală românească, m sensibilitatea și expresivitatea arhitecturii românești, Nimeni nu poate contesta - chiar cel care neagă existența unei arhitecturi românești urbane autohtone — caracterul

singular pe care orașele noastre l-au avut datorită acoperișurilor de șindrilă, care aici în zonă ar fi refăcute într-un material ignifug, apoi ambrazura exterioară a ferești eloi ca mod suficient de vivificare a fațadelor la etaj, împreună cu balcoanele cu baluștri de lemn sau fontă, rudimentele de pilaștri și vitrinele înguste cu obloane de fier ornamentate cu un rafinament neîntîlnit în alte țări, dau arhitecturii urbane românești nota unei autenticități al cărui sens l-am putut pierde, dar în care ne vom recunoaște cu toată convingerea. Nimic de fantezie, nimic de scenografie nu este necesar să fie prezent în zonă,

loturile actuale și construcțiile lor dezvăluiesc întreaga atmosferă arhitecturală a vechiului București. De aceea este necesară cercetarea și nu dărîmarea nediferențiată, păstrarea lotizării actuale și nu comasarea — cum face proiectul de execuție ce se aplică; acestea sînt datele imperioase ale restaurării zonei.
Proiectul actual dărîmă nu numai zona, ci cultura urbană românească, tradiția arhitecturală și istoria țării noastre și loviturile pe care le dă culturii românești nu vor mai putea fi remediate niciodată.
La adăpostul unei false, necontrolabile eflciențe comerciale se tăgăduiește primatul culturii, tradiției și istoriei, se falsifică Zona Curtea Veche. Cartierul acesta, care a fost un centru comercial de mărfuri de o calitate superioară, este transformat într-un mare bazar de tipul popular al celui din Moși, se înlocuiesc magazinele mici specializate, cu mici «mari» magazine universale, care nu mai sînt agreate de consumatori și comercianți nicăieri în lume. Randament sporit nu se poate obține în zonă decît printr-un comerț care să atragă și pe români, și pe străini. Plasarea în zonă a unei mari unități cu ateliere artizanale, o adevărată fabrică în mijlocul cartierului care trebuia să fie o bijuterie a orașului, este greșeala care se va răzbuna prin aglomerarea de camioane, conteinere și lucrători într-un singur punct pe str. Gabroveni, făcînd imposibilă circulația pietonilor, așa cum de cîțiva ani era imposibilă datorită prezenței depozitelor de mărfuri în zonă, Dar nici un interes comercial de altfel greșit înțeles, nu poate prevala asupra celui cultural și nici un edil nu poate admite loviturile aduse culturii țării și orașului pe care este chemat să-l ocrotească, chiar dacă numai istoria va fi aceea care ne sancționează, Insă există o hotărîre care legiferează restaurarea zonei în caracterul ei original șl nicidecum distrugerea ei.
sî^curtnn ^nU.C resta“r°re. Poarta
9' curtea Interioară

«Să ne străduim să armonizăm cît mai bine, cît mai frumos trecutul cu prezentul—mă refer la arhitectonica orașului — să construim în așa fel noile edificii, noile locuințe, incit acestea să pună și mai mult în valoare clădirile mai vechi».
NICOLAE CEAUSESCU
>
1969
ADRIAN GHEORGHIU

Istoricește constituite, orașele sînt ființe ale spațiului, timpului și societăților umane, în creșterea cărora — prin monumente, forme și structuri urbane — generațiile unei națiuni și-au imprimat și își vor imprima, mai departe, viața și valorile. Orașele-ființe mărturisesc rezolvări continue de contradicții între spontan (stibinic) și planificat, intre un anume spațiu local și modalitățile iui de însușire, mărturisesc vechimea, duratele și originalitatea parcurgerii diferitelor orînduiri, etape, evenimente. In orașele — ființe omul își extrapolează viața în ambele sensuri ale timpului, își poate înscrie momentul configurației, de ordin tehnic-universal, în permanența culturii universale și naționale (pentru cã orașul, acest concentrat spațial al timpului, va fi asimilat civilizații temporare și permanențe din alte culturi). De aceea, în modalitățile actuale de stăpînire a fenomenului urban, prin sistematizare ți perspectivă — acte complexe ți multilaterale de cultură și civilizație — restaurarea monumentelor ți

zonelor istorice, In cadrul orașelor, cu adaosul valorificării actuale, devine
o problemă cultural-patriotîcă și etico-Științifică, un vector — al continuității istorice — In însăși sistematizare.
Iar această valorificare actuală — cu o
anume specificitate în or îndoirea noastră
— caută să fie complexă și deci rezultatul unei optimizări între alte două valorificări : una cultural-ístoricá, o
înseși descoperirilor și restaurărilor pro-
priu-zise, arheologice, istorice, etnografice și alta funcțional-economică de înscriere în necesitățile actuale, de educație» afirmare și rentabilitate ; ambele sudate, tematic și tehnic, printr-un operator etico-estetic.
Înțeleasa în acest mod complex, valorificarea monumentelor și zonelor istorice, prin restaurare, devine odată cu aceasta un act de cultură și educație socialistă. Este vorba de restaurări și reconstituiri științifice în care nu încap licențe în fața modernului sau « originalității », și de rentabilitate în măsura în care însăși funcțiunea culturalizează și atunci nu încape exploatarea obișnuita, de larg consum, ci una de mare calitate, de evocare și ținută, în economicitatea unui ansamblu.
Bucureștii și-au pierdut, pînă astăzi, prea mult din istoria vizibilă — construită — a lui. Crescînd pe structura, peisajul și arhitectura satului românesc și-a asimilat, cu măsură, forme și structuri noi. șî ca oraș-ființă, a dovedit, totuși totdeauna (cum remarca încă lonescu-Gion) o puternică vitalitate și o anume originalitate, de oraș între grădini. Și astfel, Bucureștii au Intîmpinat urbanistica modernă cu premize din cele mai favorabile.
Hanul lui Manuc — elemente de decorație exterioară
Construcție neschimbată de la 1800 pînă azi (Complexul Cuneo Veche)
ne SîrûJijirn sû jrnieni:.'»n cit mui bine, cit mai frumos trecutul cu prexentul—mei refer í<i arhitectonica orașului — se construim in oso fe(noile edificii, noile locuințe, incit ccestec sé puno și moi mult in valoare clădirile mai vechi».
ADRIAN GHEORGHIU
Istoricește constituite» orașele sbt ființe c'e spațblub șî societăților
<u”x*'e» Л? creșterea căror© — prin menu-me^te» /orme și structuri urbane — unei noțiuni și-au imprimat ș- vc’ ггрrvлга» mai departe, viața $? vaier’e. Orașele-jîînțe mărturisesc recelar ccr,c?‘ze c'e contradicții între swm (stihinic) și ptoipcat, între churre spațiu local și modalitățile de ’csjș/re, mărturisesc vechimea, corețele și orîgînalitotea parcurgerii diferitelor erìnduìri» etape. evenimente» in orașe e — pințeomul își extrqpoleazd vrjțu Г-t ambeie sensuri ale timpului» peate înscrie momentul configurației, tit Hfa tehntc-unîversol. în permanența catarii universale și naționale (pentru că orașuf. acest concentrat spațial ©I va f asimilat civilizații iem-perere permanențe din alte culturi}. De aceea, in modalitățile actuale de stdpìntfc a fenomenului urban, prin sis^rnutizare și perspectivă — acte corn· P <a<‘ >» multilaterale de cultură șî c/</ü/üpe - restaurarea monumentelor 5f zonelor istorice. În cadrul orașelor, cu edemul valorificării actuale, devine e pablemd cultural-patrioticft și etico· științific^ цп vc-rtor al continuității isterice iu Insdjo sistematizare.
lor aceastd valorificare u<(uaM - cu o anume specipcitote în or/nduueu nansú3 ~ cautd sd fe complexd și deci rerul· catul unei opțimi/drl

Intre uite doud vuiQfifKûri: una cultural-istorică. a înseși descoperirilor și restuurdfilor pro-
NICOLAE CEAUSESCU
*
1969
pnu-zise» aríieQÍegice, istorice, etnogra-^ce și ciiltti funcțional-eoonomică de Înscriere in necesitățile actuale, de educație» afirmare și rentabilitate ; ambele sudate, tematic și tehnic, firîntr-un operator etico-estetic.
înțeleasă în ©cest med complex, volo-rificared monumentelor și zonelor istorice» prin restaurare» devine odotd cu aceasta un act de cuìturà și educație socialistă. Este vorbo de restaurări și reconstituiri științifice în care nu încap licențe in fața modernului sou « originalității »; și de rentabilitate în măsura în cure însăși funcțiunea culturalizează și atunci nu încape exploatarea obișnuită, de larg consum, ci una de marc calitate, de evocare și ținută, în economicitatea unui ansamblu.
Bucureștii și-au pierdut, pîn.ă astăzi» prea mult din istoria vizibilă — construită — a lui. Crescînd pe structura, peisajul și arhitectura satului românesc și-a asimilat, cu măsură, forme și structuri noi, și ca oraș-flință, a dovedit, totuși totdeauna (cum remarca Invi lonescu-Gion) o puternică vitalitate și o anume originalitate, de oraș între grădini. Și astfel, Bucureștii au întîmpinat urbanìstica modernă cu promue din cel·' mai lavorabile.
Planul lut Atonuc clemențe de decorație exterioatd
Construcțîe neschimbată do la 1800 pînd azi (Complexul Curtea Veche)
ptorâ° Cun'° Veche· Detaliu de portai,
; de strada la Praga), vor putea fi profì'.arca lor pe o
, de mici și

înălțînd cartiere noi — între vechile radiale și inele — și restaurînd, izolat, monumente, se trece astăzi ia restaurarea de zone, ca unele care, legînd monumentele, mărturisesc, în ansamblu, evoluția social-urbană a vechii noastre capitale.
Cu atît mai mult, restaurarea și valorificarea actuală a zonei Curtea Veche Lipscani, în cadrul sistematizării centrului istoric al Bucureștilor, cere o abordare cultural-patrîotică și etico-științifică, o demonstrație de existență în timp și de specific urban românesc.
Descoperirea și valorificarea muzeală de înaltă calitate a Curții Vechi, degajarea, reconstituirea și valorificarea cultural-economică a Hanului Manuc ,impun încă prelungirea în zonă a acelorași metodologii. Pentru că Lipscanii, Gabrovenii și celelalte stradele, în jurul Curții Vechi, între hanuri și biserici, reprezintă o structura urbana specifică epocii de formare a orașelor în Europa, ca și evului mediu românesc, căreia i s-au suprapus, firesc, și forme mai tîrzli.
Structura însă, de străzi înguste și curbe
adînci parcele, cu o arhitectură corespunzătoare, cascară și modenatură, cu bolți la parter, cu ferestre înalte, adînci și arcuite, cu balcoane de fier, se cere a fi păstrată, cercetată încă în structura ei, la nevoie consolidată și reconstituită și superior valorificată. Eliberată de amintirea comerțului burghez, zona poate demonstra, valorificînd, evoluția istorică a meșteșugurilor și comerțului — cu legături internaționale atunci — în jurul curților domnești.
Păstrarea integrală a acestei vechi structuri urbane — pentru că orice intervenție de comasare și cu o arhitectură neutră înseamnă desființarea unei pagini de istorie și o jumătate de măsură — cere un

conținut nou, de calitate, nu de cantitate. Este vorba de o valorificare actuală economică, ea însăși creatoare de valori culturale: mici ateliere și magazine de comandă (blănării, bijuterii, covoare etc, — un artizanat de unicate totuși), mici ateliere și expoziții de artă plastică, anticariate de cărți și obiecte de artă etc. în acest caz nu mai este vorba de actualul «vad comercial »— rămășiță a unei alte orînduiri — cînd, astăzi, centre comerciale moderne se găsesc în fiecare nou cartier. De aceea și vitrinele și firmele care au stricat vechea arhitectură, readuse la formele corespunzătoare (de exemplu, în loc de firme pe arhitectură în lungul străzii, ar fi mai adecvate micile filigranate simboluri în consolă, perpendiculare străzii).
Este clar ca, in acest sens, propunerea de « ipoteză de lucru » a arhitectului C. joja de la Institutul de Istoria Artelor este mai bogată în conținut, reva-lorifkînd atît estetic cît și social-economic această veche structură urbană. Astfel de străzi - la nevoie recon-stițuite-cu păstrarea, prin unele degajări, a vechii atmosfere, alături de Curtea Veche, hanuri și biserici (se
poate face o apropiere
Aurarilor de I valorificate prin [л
nouă arhitectură de magazine, m adevăr moderne, care ar putea înconjura acest vechi sîmbure istoric al Bucu-ceștilor.
Mai general încă, sistematizarea centrului vechi istoric al Bucureștilor, incluzînd monumente, zone, ansambluri, străzi încă reprezentative, devine o operă colectivă, de optimizare a mai multor criterii, într-un act de cultură, de afirmare actuală a vechimii și originalității capitalei. Se cere astfel, atît specialiștilor-arheologi, istorici, istorici și critici de artă, arhitecți ș' urbaniști - cît și beneficiarilor, constructorilor și opiniei publice o largă înțelegere a fenomenului social-istorie, la trecerea lui, cu responsabilitate, dintr-o constituire stihinică la una planificată actuală dar și pentru viitor. Arhitecților — ca tehnicieni ai întocmirii planurilor de sistematizare — li se cere o revizuire a actului creator, a raportului cultură-arhitectură. Căci arhitectura nu mai începe de la proiectare — în fața unui singur beneficiar — ci de la un mod de gîndire și acțiune, de la o demonstrație a unui program posibil—în fața întregii societăți. Este vorba de introducerea criteriilor urbanistico-arhitecturale, de la început, alături de celelalte criterii — sociale, economice, culturale — care, în ansamblu, prin cercetări colective, conduc la tema de proiectare, ea însăși construcție optimă a unei comenzi sociale. Și încă, este vorba, de la caz la caz, de o responsabilitate atît față de trecut cît și în fața viitorului, întrucît arhitectura urmează a se înscrie și a face vizibilă însăși evoluția social-istorică a unei națiuni, a unui loc. Se cere, adică, o lărgire de orizont, divergentă, o multilateralitate de ordin cultural, însoțită de o adîn-cire, convergentă, a unei ramuri, o specializare de ordin tehnic ; acestea, datorită nevoilor de colaborare dar și de însușire precisă a informației tot mai bogate și a metodologiilor tot rwU diferențiate. Specializarea lăsată pînă acum, în arhitectură, pe seama practicii nu mai poate constitui o siguranță și o responsabilitate. Pe de altă parte, o specializare de la început lucid condusă, permite o degajare a învățămîntului, cu adînciri pe°ramuri, dar și o posibilitate de depistare à talentelor sau posibilităților optime individuale, Deci : înaintea proiectării cercetarea complexă și înțelegerea, trăirea profundă personală a fenomenului c°ncret, apoi participarea militantă, Științific și politic fundamentată, cu

criteriile urbanistico-arhitecturale în construcția tematicii, ca element modal Și act al comenzii sociale, între cer-trerut ·’ Proiectare-execuție, între trecut și viitor.

PAUL PETRESCU

în concepția modernă a rezervațiilor arhitectonice urbane coexistă, iar uneori se înfruntă, două modalități de realizare a acestora: una tinde la întregirea unei viziuni muzeistice, am spune de caracter static, în care retrăirea trecutului se împlinește pe seama imaginației fiecărui vizitator în parte, în timp ce alta înțelege să creeze o ambiantă și o atmosferă, necesarmente dinamice, topind trăirile individuale într-o vastă mișcare panoramică plină de sugestiile unor momente evocatoare. Fiecare din cele doua modalități își găsește aplicarea în raport cu fondul de monumente avut în vedere, un fond dens, omogen și bine păstrat impunînd alegerea primei modalități, în timp ce cea de a doua este potrivită pentru zonele ceva mai puțin consistente, cu anume goluri în suita temporală a construcțiilor, cu intruziuni stilistice de diferite amplitudini. Acesta, al doilea, ne pare a fi și cazul zonei bucureștene Curtea Veche – Lipscani, în jurul căreia, – fapt notabil și îmbucurător pentru conștiința estetico-cetătenească a bucurestenilor

• T

– s-au încins pasionate discuții, cu competență și căldură purtate. Optăm deci pentru aplicarea modalității dinamice de reconstruire si de revita-

■

Iizare a vechii inimi, nu numai comerciale ci și meșteșugărești a Bucureștilor de altădată, a acelui București plin de farmec pe care de o vreme încoace tot mai multe condeie talentate încearcă să-i reînvie, găsindu-și modele celebre în Filimon și Matei Caragiale. Tot œ este vechi și se poate păstra sau sublinia, și ne gîndim în primul rind la acea fundamentală structurare de caracter fragmentar a fronturilor stradale, merită și trebuie să fie pus în cea mai puternică lumină. Cumin-țile socoteli de proiectanți obedienți ofermd argumente zise « economico-funcționale », trebuie să cedeze neapărat pasul, fără nici o îndoială. Tocmai în numele unei concepții econo-mico-funcționale de anvergură însă, pătrunsă de ideea de viitor. Este adevărat că $e cere o mare investiție: imaginație, talent, studiu inspirat și nu micile scrupule ale birocratismului. Hecînd de la opțiunea pentru o reconstrucție dinamică a acestei zone trebuie să a/ern în vedere în primul Hnd că atmosfera labirintului de străzi fi străduțe va ii asigurată nu numai prăvăliile cu mărfuri specifice car t'erului, indicate chiar de unele denu-min de străzi păstrate pînă azi, ci și de o serie de mici ateliere cu gust restaurate și care să ofere spectacolul încărcat poate de nostalgie dar și tonifiant al unor meșteșuguri dispărute din viața cotidiană modernă. Ne gîndim la ceaprazari și cojocari « de subțire », la cismari de lux și la « meș-tegii » de papuci de marochin, la cositorari și făurari de vase de aramă, la tinichigii și strungari în lemn, la ploscari și butnari, la cafegii și rachi-eri, la armurieri și hămurari, și lista ar mai putea încă urma. Aceste meșteșuguri își mai au încă reprezentanți, oriót de curios ar părea, și mai există încă ateliere pline de tot felul de scule, a căror simplă privire ar incînta pe orice cunoscător dar și publicul tînăr, mai ales, avid de a cunoaște viața epocilor trecute. Străzile din jurul Curții Vechi s-ar umple de larma feluritelor

zgomote, atrăgînd atenția ca niște reclame sonore, și ar împlini spațiul care, așa cum este gîndic acum, cu mari magazine, cu vitrine lucitoare dar monotone, cu obiecte de serie foarte ades de slabă și mediocră calitate, este un spațiu aproape mort.
Am văzut asemenea cartiere în care s-a turnat viață nouă în tipare ale secolelor trecute și, lucru important pentru noi, în tipare mai ales ale secolelor al XVIII-lea și al XlX-lea, în multe orașe celebre ale străinătății, de la Skoplje în Macedonia pînă la Celle în nordul Germaniei federale, și de la Ragusa dalmatînă la Bonn-ul purtînd amintirea lui Beethoven, și peste tot am putut vedea încîntarea cu care oameni veniți de pretutindeni priveau lucrul meșterilor, pentru că pînă la urmă cel mai emoționant document al trecutului este însuși felul de a munci al omului în diferitele stadii ale istoriei societății. Avem și noi posibilitatea de a înfăptui ceva analog, o realizare ce va fi de o modernitate maximă și de o mare eficiență economică, pentru că se va fi găsit funcționalitatea cea mai potrivită întregii zone Curtea Veche-Lipscani. Să nu pierdem această ocazie acum, pentru că, sigur, generația imediat următoare o va realiza ea, dar cu mult mai mare greutate a reconstituirii și cheltuială de timp, energie, bani decît o putem face noi acum. ■
Hanul Iul Manuc. Copitei, lemn Hanul Iul Manuc. Detaliu de decorație,
>(uc,
tivă »
г

*ι
al sensibilității, și» ca atare, îndreptar morfologic. Această afirma toarsa negație .
propun să refacă simbolic ori să reflecte geneza funcțională a formei «unealtă», ignoră structura ei internă — relațiile dintre acțiune și configurație — preiau efectul / formă al acestei structuri, îl înstrăinează de complexul originar
e
-4 * и г m ă-
includ în cîmpul artei « mimesis ». Comportamentul acesta e estetic în înțelesul care opune arta științei, dar asimilează în artă atitudinea magică, după care creatul e un dublu simbolic al realului. Programul perceptual își adaptează repertoriul : agenții spațiali aleși sînt blocurile vegetale opulente, metoda constă în cioplitul pînă cînd masa amorfă iese din tismul ei fică expresia ei intrinsecă — de lemn. Masa pare modelată prin pulsiuni expresioniste, ceea ce într-un fel «civilizează» stilistic rezultatul de artă, pecetluit de caracter «arhaizant». Monumen-talitateanu-i adimensiunilor, există și în piesele mărunte ca expresie a efortului de constituire, după o decizie obscură a vitalismului. Acest proces al ieșirii materiei din condiția stihială se orientează tentacular către ceea ce putem numi « regnul tehnic » al universului, presimțind în clarul lui izbăvirea mai certă de haos. Dar structurile păstrează acestei gestații, care
mu-
totodată val or i-
. . . imprimă
formelor ivite prin stăruință o valoare de catarsis visceral'. Pe această cale empirică ajunge,
opera ocolit, în cîmpul magne-sincretismulu i modern ai tă-tehnică, dar ajunge aici cu alt semn ontologic decît al produsului invenției raționale,semnul de hotar între tehnic și biomor-"C; Șl. intrucît se

lasă abordată prin categoria mitului, se poate pune că sculptura lui încorpo-rează un comportament de tip ercU|ean Ș| nu unul
“ eic· ANCA ARGHIR
TEHNIC Șl BIOMOi. ΊO
În sculptura lui fliescu-Călinești domină forma arhetipală a utilajului rural: leagăn, pi/ă, troiță etc. Obiecte încheiate și definite, cu statut istoric de « lume obiectivă », dat al realului, deci — corelativ — al sensibilității, și, ca atare, îndreptar morfologic. Această afirmație implică următoarea negație; sculpturile nu-și propun să refacă simbolic ori să reflecte geneza funcțională a formei «unealtă», ignoră structura ei internă — relațiile dintre acțiune și configurație — preiau efectul / formă al acestei structuri, îl în-
străinează de complexul originar și îl includ în cîmpul artei « mimesis », Comportamentul acesta e estetic în înțelesul care
opune arta științei, dar asimilează în artă atitudinea magică, după care creatul e un dublu simbolic al realului. Programul perceptual își adaptează repertoriul : agenții spațiali aleși sînt blocurile vegetale opulente, metoda constă în cioplitul pînă cînd masa amorfă iese din mutismul ei și totodată valorifică expresia ei intrinsecă — de lemn. Masa, pare modelată prin pulsiuni expresioniste, ceea ce într-un fel « civilizează » stilistic rezultatul de artă, pecetluit de caracter «arhaizant». Monumentalitatea nu-i a dimensiunilor, exis-
păstrează urmele
»
imprimă
tă și în piesele mărunte ca expresie a efortului de constituire, după o decizie obscură a vitalismului. Acest proces al ieșirii materiei din condiția stihîală se orientează tentacular către ceea ce putem numi « regnul tehnic » al universului, presimțind în clarul lui izbăvirea mai certă de haos. Dar structurile [acestei gestații, care impri formelor ivite prin stăruință o valoare de catarsis visceral’. Pe această cale empirică, opera ajunge, ocolit. în cîmpul magnete al sincretismului modern artă-tehnică, dar ajunge aici cu d? S??in ontolo8ic decît a! produsului invenției raționale,semnul dt hotar între tehnic și biomor-nri?1' .Tntrucît se lasă abordată Γη. cat®80rla mitului, se poate spune că sculptura lui încorpo-ează un comportament de tip herculean și nu unul de tip prometeic. ANCA ARGHIR
‘ I - - -Ж
h Uogdn; 2,3. Dăruire; 4. Atelier
retrospectivă
Biografia artistului — aproape neștiut — Mircea Teodorescu (19°° ^7) pare să fie istoria unei treptate aruncâri de lest.* Vocația era de tip conceptual . Relația lui cu lumea fenomenala s-a uzat încet și a căzut de-functa, ne măsura ce înțelegerea s-a apropiat de lumea categoriilor; deductiv, s-ar părea, și nu prin treptele experienței senzoriale de^pjctor. Mergmd pe urmele misterioase ale conceptului de spațiu era totuși călăuzit de o « cunoscută. », nu știu dacă instituită sau învățată: ipoteza unui spațiu / formă, spațiul-idee platonic cuprinzînd în germene, ca posibilitate, întregul repertoriu al manifestărilor. Ajunge la forma ultimă a curbei continue captată simbolic în forma-vioară: aici poate fi deopotrivă și simultan semnul materiei sonore — unda, semnul materiei plastice — unduirea, semnul experienței sensibile — kinestezie și sinestezie date în « stazele » reversibile ale unei energii universale, regăsită în mișcarea continuă. Probabil că, abandonînd pictura, n-a avut sentimentul că abandonează culorile lumii, darcele captează la sursa lor energetică, posedîndu-le și risipindu-le

iar, ca unde. Pornit, în artă, de la spațiul euclidian al simțurilor, acest om a refăcut, apostolește umblînd pe jos și cu tălpile goale, drumul scepticismului care nu dezarmează cunoașterea ci, din negație în negație, atinge o treaptă a ireductibilei informații. Filele pe care își nota gîndul, cu o scriitură ce înlănțuie text și imagine, vor fi expuse într-o sală din București, din inițiativa pictorului Paul Gherasim. Nu va fi o expoziție pioasă, ci interogativă față de proiectele secrete ale artei. A. ARGHIR

Mircea Teodorescu trebuie să fi fost, din zorile formării personalității sale, una din acele naturi umane care asumă cu profundă și iremediabilă nemulțumire conștiința limitelor condiției omenești. Cu o asemenea conștiință el nu pare să se fi împăcat niciodată, ceeace avea săstea la originea unui conflict dramatic între gîndire și viață. După ce talentul său îi impusese să aleagă pictura ca mijloc de exprimare a personalității sale, s-a concentrat asupra ^ei cu o pasiune care l-a făcut să vadă mai sus și mai departe decît alții. Explorînd la nesfîrșit resursele picturii, el avea să ajungă a se îndoi de însuși obiectul explorării sale. Va fi înțeles curînd că pictura era de fapt un țel derizoriu și că, epui-zmdu-i toate mijloacele, trebuia s-o transforme într-un instrument al unei cercetări superioare, singura care eventual ar putea face pe om să se aventureze pe drumul descifrării sensurilor ascunse ale formelor universului și să afirme astfel năzuința spre depășirea granițelor firii. așa cum și-n alte epoci mai fusese afirmată. Gmdirea Iul Mircea Teodorescu și capacitatea sa de proiecție poetică în eoùrJf |IUmil VIrıЬIIe· analizate în epuiele lor geometrice, n-aveau cum sâ nu se certe cu pensulele si nTo. .tiebuie Л apărut contemporaeva.semnificați7 în demersuri^ slianii - mtr-o permanentă convergile cu propriul său spirit, încremenit '"dre₽'“
l и
ti-o memorabilă sentență din Tra-deoarece mișcarea
amîndouă se ocupă cu
eternă a universului?) trăia poate acel fenomen moral inexplicabil al clobîndirii celui de-«al doilea văz», care-l făcea să nu mai poată vedea realitatea decît ca un cosmos de idei pe care se simțea irepresibil atras să-l organizeze. Romanticii au vorbit de acest «al doilea văz» pe care-l numeau «specialitate», de la înțelesul originar al latinescului species, privire, scrutare iscoditoare, capabilă de a îmbrățișa totul. Desenele lui Mircea Teodorescu denotă o tendință de a dezvălui în aparențele reale traseele mișcărilor primordiale. Dar un asemenea dar al « Specialității » (sau al «Speculației»), tot romanticii au văzut aceasta, la limita lui supremă, realizează acea imagine completa a firii de artist, a acelei firi căreia atîtea puteri i-au fost încredințate, fire zeflemitoare șî blajină, fecundă și săracă, și care atunci cînd abuzează de imensele ei puteri, ajunge să determine pe cei din jur, pe slujitorii acelei rațiuni ce întreține viața perpetuă a lumii contingente, să nu vadă decît aridul și nimicul. i recunoaștem pe acești eroi ai « zborului nebun » (ai dantescului « folle volo ») în eșecul lor sublim caruia i se dăruiesc cu un sentiment al necesității sacrificiului total. Ei s nț prezenți în memoria noastră, caci un mare poet, căruia îi aparțin cuvintele subliniate mai sus, și care, investigînd granițele creației omenești, a simțit desigur fiorul contiguității acestei primejdioase zone de limită, ni ı-a i evelat cu intensitate exemplară și cu inerentă gravitate și prosternare: smt Gambara și Frenhofer ai lui Balzac. Nu era Mircea Teodorescu din s lipea acestor fantastice personaje?

THEODOR ENESCU

Σ

Sînt dìferite tipuri de gînditori ji de viziuni filosofice și estetice în istoria culturii umane. în primul rînd vorbim despre creatorii de lumi ai semnificațiilor cu privire la existent. Aceștia descifrează ceva în orizonturile neînțelesului. Astfel de margini raționale ale lumii se instaurează și se lărgesc necontenit în raporturile noastre cu existența reală. Gradul de profunzime a unor atari viziuni depinde de doi factori : de caracterul neașteptat al dezvăluirii și de tăria construcției care întovărășește un asemenea act de descoperire. Ceea ce înseamnă, în alți termeni, sistem al gîndirii. Și este limpede că sistemele de gîndire, ce stau la temelia tuturor formelor culturii, sînt acelea care ne legitimează în ultimă instanță ca oameni. De aceea putem să și spunem că astfel de construcții ale spiritului reprezintă, în esență, forma supremă de creație a făpturii omenești. în a doua categorie principală de gînditori intră întreaga familie, deosebit de importantă prin acțiunea ei utilă din punct de vedere social, a comentatorilor.

Este evident faptul că doctrina lui Platon se înscrie în prima categorie de realizări ale inteligenței; adică, în rîndurile operelor de creație spirituală. Această observație este valabilă atît în ce privește viziunea filosofică a lui Platon, cît și în cazul teoriei estetice a marelui gînditor antic. Dar spunînd acestea nu am pus în suficientă măsură în lumină fondul problemei. Pentru că teoria platoniciană nu a constituit un act de elaborare intelectuală oarecare. Există creații ale spiritului de diferite naturi. Acestea apar ca fiind variate în primul rînd datorită gradului lor bine determinat de adîncîme. Construcția platoniciană este fundamentală tocmai într-un asemenea înțeles foarte clar. Ea ne obligă la permanente confruntări și la o reinterpretare continuă a înseși temeiurilor lumii reale. Această constatare este îndreptățită chiar și atunci cînd, în urma actului amintit de confruntare, noi respingem temele de bază ale doctrinei sau substanța gîndirii lui Platon, în acest caz, concepția platoniciană devine un fel de reper, față de care ne definim propriile noastre gînduri și aspirațiile noastre cele mai intime în mod negativ.

Desigur gîndirea filosofică a fost obișnuită în genere cu această stare de lucruri. De aceea nimeni nu se miră cînd o sinteză revelatoare a inteligenței, referitoare la curgerea nesiîrșită a realității, se formulează în dialog cu teoria lui Platon. Ceea ce ne uimește astăzi e altceva. Anume faptul că nu atît filosofia, luată în chip autonom, cît doctrina estetică a lui Platon sau filosofia lui interpretată estetic sînt acelea care capătă în epoca noastră o nouă însemnătate. Intr-un prim înțeles, putem spune că, în arta modernă, se urmărește respingerea manifestă, în spirit profund platonician, a tezei imitației estetice. Intr-un alt sens, complementar primului, gîndirea artistică contemporană aspiră deliberat către o surprindere aproape plato-nicianâ și deci pură a esențelor, O asemenea năzuință se constată cu deosebire în artele vizuale, faptul demonstrează că există o intenție de constituire a unei ulte arte, care să se situeze dincolo de aceea « mime-ticà м <e intrase In sfera de interes a lui Platon, Pe un al treilea pian

se ghicește în epoca actuală o tendință, clar exprimată adeseori, de a se « desacraliza » rolul artistului și de a se ajunge la o suprimare a iluziei estetice și deci la o «demistificare » a obiectului plastic în

general. Artistul ar urma să nu mai fie socotit ca o ființă « neînțeleasă » și stranie — o făptură desprinsă de existența socială, în virtutea unui har aparte de care ar beneficia, în mod îndoielnic, numai ea — ci ca un factor activ al edificării lumii obiective și ca un element important, dar plin de o reculeasă modestie și de un simț echilibrat al demnității civice, în procesul de educație colectivă. Și această predispoziție spirituală, care se ilustrează destul de explicit în arta occidentală din zilele noastre
ține, într-un anumit fel, tot de mentalitatea lui Platon. în ansamblul lor aspectele enunțate ale gîndirii artistice contemporane sînt semnificative și demne de reținut. De aceea credem că se impune o analiză atentă a concepției estetice platoniciene tocmai dintr-un asemenea punct de vedere. Desigur, viziunea estetică a autorului Legilor nu este ușor de deslușit. Aceasta se explică foarte simplu. După cum se știe, doctrina estetică a părintelui spiritual al ideilor originare ale lumii este răspîndită pe tot cuprinsul operei acestuia. Este greu să strîngem la un loc multiplele teze exprimate în această privință. Ca să nu mai vorbim de faptul că, datorită prezenței unor personaje diferite în cadrul discuțiilor, chiar și aceste teze pot apărea uneori ca fiind contradictorii. Ceea ce ne obligă la cercetări comparative pentru a întrevedea poziția autentică a gîn-ditorului, în contextul variatelor luări de poziție. Iar dacă părerile formulate cu privire la limitele metodei imitative în creația poetică, de pildă, sînt ușor de desprins — și anume în cuprinsul lucrărilor principale cum ar fi Republica și Legile, ca și Timeu și Ion de altfel1 — convingerile ascunse ale lui Platon referitoare la o posibilă participare estetică și la o surprindere sensibilă a ordinii primordiale a realului, ceea ce s-ar petrece desigur tot sub înrîurirea discursului raționaI, sînt atît de implicate în structura intimă a doctrinei, încît o dezvăluire integrală a lor apare cu neputință. Independent de această observație» reținem însă că anumite aspecte de bază ale concepției sînt absolut limpezi. Așadar, suprema cunoaștere este — în credința lui Platon — de natură rațională. Aceasta tinde către esențele ierarhizate și ultime ale existentului. Ca o încununare a întregului sistem de trepte stă ideea de Bine. Rezultă că fiecare treaptă subsidiară imită un tipar mai profund de o ordine superioară. Pentru a parcurge acest drum ascendent către modelele originare ale realului este necesar, în vederile lui Platon, să procedăm metodic. Și astfel se ajunge la o intui-(ie rațională fundamentală sau la o viziune, Ceea ce înseamnă o desprindere de obscuritatea percepției sen-sibi/e a devenirii particularului, pentru a se ajunge în imperiul existenței inițiale. '
le ale acestui proces
di evoluție a gîndirii slot evocale In «mitul ». AcesU e u)
era rea intitulată J» Sub o gradelor de «ai concentrat și anume în cartea
mitul peșterii ». micit elocvent în lue Republica (VII. sv> 520) altă formă, ierarhia existență este reluată m.' în aceeași lucrj
a X-a (550-608). este adevărat că din ansamblul doctrinei platoniciene reiese o altă imagine, ceva mai complicată, a acestei ierarhii. In virtutea unei atari imagini generale rezultă că, intr-un prim plan, esențial, subzistă modelele originare ale lucrurilor guvernate de ideea de Bine. Acesta este domeniul lumii inteligibile, așa cum remarcă, pe bună dreptate, Robin, excelentul traducător al operei în limba franceză. Pe un plan secund se situează obiectele simbolice ale științei. Urmează domeniul de existență al copiilor. Primul loc în ierarhia acestor imagini derivate este ocupat de lucrurile naturale.

Meșteșugarul imită, în accepția lui Platon, faptele naturii, pentru ca artistul să imite, la rindul lui, aceste «copii » inițiale, în textul amintit însă mai înainte, schema, concretizîndu-se în domeniul perceptibil, apare outin mai simpiă (596—597)=.
în această împărțire, pe un prim plan stau tiparele sau formele generice ale lucrurilor. într-o regiune intermediară se situe?.7?. tot ceea ce e făcut, cu rost funcțional și concret, de către meșteșugar. La un al treilea și ultim nivel se află imaginile elaborate prin munca artistului. Astfel ce imagini nu sînt nimic altceva dedt înseși imitațiile copiilor existente în planul secund.
Decurg de aici două concluzii esențiale. în convingerile lui Platon activitatea meșteșugarului este superioară muncii artistului. în același timp, deducem că societatea se poate dispensa de « tribul imitativ r al artiștilor, așa cum declară fără înconjur Platon, întrucît ea este în măsură de a se constitui singură ca o operă complexă de artă. Această a doua constatare o desprindem, cu deplină claritate, din cartea a Vll-a a Legilor (817—818). Poetul-tragedian nu este primit în cetate pentru motivul că organizarea cetății reprezintă ea însăși o imitație autentică a vieții — □ imitație excelentă care nu mai are nevoie de concurenți și de o altă punere în scena suplimentară și îl uzi vă și de un rang secund față ce felul în care se înfățișează efectiv existența realăs. Același este înțelesul mai subtil și al ironiei cu care îl întîmpină personajul» ce-l întruchipează pe Socrate, pe rapsodul Ion, în dialogul ce poartă drept titlu numele acestuia din urmă. Iar modul suficient în care rapsodul își supraestimează valoarea socială și rolul nu face decît să îngroașe situația și să dea întregii probleme exact dimensiunile pe care Platon a urmărit să le obțină cu stăruință.
lin ansamblul ei» teoria platoniciană despre imitafie — teorie potrivit căreia este amendată de fapt arta de factură mimetică — se bizuie și pe ideea cl ficțiunea sau puterea poetică de punere în situație i/uzîvd nu constituie» a rindul ei, decît o imitare a credinței în formele elementare ale lucrurilor ce ne sînt date senzorial. Aceasta se petrece. în optica lui Platon, întocmai așa cum simpla gîndire discursivă * simulează activitatea capacității supreme a intelectului sau a gîndirii raționale.
Ceea ce înseamnă, în alți termeni, configurarea întregii teorii a sensri ’ bdității estetice, în perspectiva lui Ptaton. pe bazele exclusive ale puterii senzoria/e de cunoaștere. Faptul M .] determinat pe Croce să afirme, cu í perfectă îndreptățire, că Flaton respinge arta imitativă în numele unui

rigorism intelectual, pe care noi îl putem numi dcsăvîrșit» sub un anumit raport al tăriei argumentării și al descrierii logice, dar și ¡réconciliant în egală măsură. Parcă reluînd, în alte circumstanțe, exemplul lui Platon, gîndirea religioasă despre artă, de la începuturile erei de mijloc, va respinge însăși substanța construcției estetice în numele unui rigorism moral absolut, așa cum face Tertulian și, într-o anumită privință, chiar și Augustin, în vreme ce, în epoca actuală, arta imitativă va fi amendată, în mod straniu, de data aceasta sub semnul unui rigorism de natură strict platoniciană; așadar un rigorism al esențelor și al reflecției raționale. Toate aceste forme de atitudine rigoristă în tratarea operei artistice își au originea în caracterul prea restrictiv al unei teorii a sensibil ¡tații estetice, cum ar fi aceea a lui Platon, în convingerile acestuia cunoașterea

senzoriala și capacitatea subiectivă de a plăsmui simulacre stau în relație antinomică cu viziunea raționala. Acest raport dihotomic este definitiv și termenii lui apar ca ireductibili. Tema platoniciană a caracterului ireductibil al relației dintre domeniul rațiunii și cîmpul trăirilor senzoriale, în cuprinsul artei, nu va ramine izolată. O vom regăsi sub forma raportului contradictoriu, instaurat între rațiune și empirie în secolul al XVII-lea1 2 3 4 5 și, mai ales, sub înfățișarea discrepanței de neocolit dintre rațiune și afectivitate. în toate aceste cazuri arta ține de planul secund. Ea se constituie deci ca un domeniu al senzualității și al senzorial ¡tații, sau ca un teritoriu al empiriei și, cu deosebire, al stărilor afective6. Evident, întîlnim și o serie de excepții lăudabile în istoria gîndirii estetice. Aceste excepții sînt ilustrate de doctrinele ce tind să aibă un caracter de sinteză. Amintim doar pe cele mai importante. Kant apără teza activității raționale, pentru ca în spiritul Criticii puterii de judecată să releve însemnătatea compensatoare a afectivității, în perspectiva actului de evaluare estetică, Nietzsche evocă tăria gîndirii lucide de factură apolinică, dar completează virtuțile ei prin afirmarea contradictorie a capacității de exaltare subiectivă7 *, La rîndul lui, Nicolai Hartmann consideră, în Estetica sa, că între conștiința estetică și cea cunoscătoare subzistă o strînsă legătură. în acest sens, conștiința cunoscătoare elimină inițial tonurile afective ale percepției, în interesul orientării obiective în lume, în momentul în care se instaurează starea de conștiință estetică se petrece însă un fenomen curios de retragere a conștiinței cunoscătoare. Această retragere nu e totală. Obiectivitatea însăși se păstrează, odată cu alte cuceriri de fond ale gîndirii raționale. Conștiința estetică face în așa fel, încît ea instituie un climat care lasă liberă calea percepției. Aceasta va merge, în mod dominant, pe altă conexiune decît pe aceea strict obiectivă a lucrurilor, O asemenea relație estetică este dată în funcție de subiect și față de felul de a vedea al acestuia, Și astfel, deși obiectivitatea se menține în conștiința estetică, « momentul emoțional al percepției reintră în drepturile sale și el apare acum în libertate» a, In epoca actuală noi sîntern obligați de a merge, în direcția unei sinteze între rațiune și afect, mult mal departe, Chiar dacă nu s-a elaborat încă o
doctrină estetică cuprinzătoare a acestei unificări, presimțim că sensibilitatea nu reprezintă o însușire unilaterală a ființei, ci ea se dovedește a П — așa cum am susținut în alte împrejurări — un sistem întreg și bine constituit. în calitate de întreg organic, închegat, ea comportă părți componente care sînt legate în așa fel între ele, încît retragerile de care amintea Hartmann sînt explicabile, stările de suspendare dialectică a emoției apar ca necesare, iar schimbările de conexiuni și de accente devin obligatorii, în acest înțeles, sensibilitatea estetică — departe de a fi numai cunoaștere senzorială sau atitudine afectivă — implică, în structura sa, prezența unor factori cu totul diferiți între ei ca natura. Sensibilitatea este alcătuită atît din elemente de comportament afectiv, iar aceasta la nivelul fundamentelor ei psihologice, cît și din factori de intuiție, fantezie și expresivitate, pe treapta reacțiilor estetice propriu-zise Dar în însuși cuprinsul sensibilității estetice intră, ca un atribut important al întregului, « momentul » reflecției raționale. Acesta apare ca un ecou al gîndirii discursive la nivelul sensibilității și funcția acestui « moment rațional » al conștiinței estetice capătă un sens din ce în ce mai adînc în creația artistică contemporană. Numai că în clipa în care am ghicit felul în care acționează sensibilitatea

estetică ca întreg vom adopta de la sine o altă atitudine în fața unei opere complexe cum este aceea a lui Platon. Tocmai o asemenea nouă poziție se întrevede în gîndirea artistică contemporană. Și ea vizează reinterpre-tarea estetică a tezelor filosofice și deci punerea. în lumină atît a doctrinei arhetipurilor în general, cît și a înțelesului special dat de Platon structurilor geometrice ale existenței reale. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, o deplasare a intențiilor, ce străbat viziunea platoniciană, din sfera problemelor filosofice și extraestetice în genere, în aceea a esteticului propriu-zis. Evident, totul se întîmplă în momentul în care arta nu mai e socotită ca un teritoriu al umbrelor și al simplelor imitații, sau ca o regiune limitată a creației, unde funcționează exclusiv cunoașterea senzorială. Și trebuie să subliniem că e vorba de o cunoaștere ce pare ají unul și același lucru cu opinia9 * *. într-o astfel de alternativă tezele lui Platon cu privire la mituri, de pildă, sau ideile sale despre ordinea geometrică și esențială a lucrurilor, dezvăluite în Timeu (53), părerile sale despre rolul triunghiuri-lor primitive și al solidelor regulate (ibidem 55), despre moduli și permutări (57-58), precum și concepția platoniciană relativ la planete ca « instrumente ale timpului » (37 — 38) pot dobîndi un sens nou, de o mare profunzime artistică. Este interesant de a remarca faptul că deplasarea, care s-a îndeplinit în cazul doctrinei lui Platon, nu s-a petrecut pentru prima oară în gîndirea estetică modernă. în însăși mentalitatea medievală s-a ajuns la o asemenea schimbare de intenții (clin filosofie în artă) șl aceasta chiar în concepția Iul Augustin șl în aceea a lui Thoma d'Aquino. Dlntr-un asemenea punct de vedere Gilbert șl Kuhn au dreptate atunci cînd susțin că geome-trlsmul platonician conținut în Timeu a exercitat o marc Influență asupra gîndirii estetice din cea do a doua parte a evului de mijloc. Astfel, pentru Augustin, frumosul se definește prin ideea de egalitate și asemănare, fiind echivalent, pînă la urmă, cu starea de « incantație aritmetică ». La Thoma d'Aquino valoarea de frumos « hrănește simțurile » cu factori ai armoniei și ai formei deplin măsurate J0. Nu încape îndoială asupra împrejurării că, în arta contemporană, o asemenea orientare către esențe devine aproape radicală. în fond, întreaga artă geometrică și serială se bizuie pe o astfel de concepție referitoare la o ordine primară sau originară a lucrurilor; o ordine față de care jocul aparențelor concrete ale simțurilor nu reprezintă decît un domeniu de existență secund. Acesta este motivul pentru care multi artiști moderni se revendică din viziunea generală — și nu din aceea restrictiv estetică a lui Platon. Și tot pe acest temei se postulează și ideea unui eventual stadiu de post-artă, în condițiile în care se va alcătui un univers simbolic nou de nuanță pur geometrică. Este semnificativ în acest sens modul cum Eberhard Roters concepe opera lui Albers. Roters consideră că, în creația marelui reprezentant al Bauhaus-ului, pe linii «empirice » și nu « metafizice »n, se mijlocește punerea în imagini a unor principii active ale sensibilității și, pînă la urmă, a unor principii ale formei. Aceste principii sînt raportate, în ultimă instanță, de către Roters, la viziunea filosofică a lui Lao-Tse, Se observă că ideea gînditorului chinez despre «economia mijloacelor» se aplică în întregime și în doctrina sobră a lui Albers. Pentru acesta din urmă orice proces vizual trebuie să se bizuie pe o concentrare maximă a mijloacelor. Și astfel, prin reducții succesive ale proceselor vizuale, se ajunge la forme elementare — aproape platoniciene — care sînt organizabile și apte de a fi controlate. Ceea ce, în esență, ar fi mai mult decît o stare simplă artistică. Dar dacă, în sens platonician,

creația lui Albers e mai mult decît artă, o asemenea operă îi apare lui Roters ca ieșind din domeniul strict și organic al artisticului, pentru a deveni o cunoaștere de bază independentă și o fundamentare didactică a vizuolităţii12 13.
Desigur, dacă substanța gîndirii platoniciene a trebuit să fie convertită pentru că numai astfel ea a putut fi aplicată pe tărîmul esteticii, concepția autorului Republicii referitoare la rolul social al artei și al artistului a fost adoptată, fără a mai fi nevoie de astfel de mutații. în mod direct, Platon e actual, din acest punct de vedere, întrucît pledează pentru desacralizarea rosturilor artistului în viață, pentru caracterul educativ și democratic al artei, pentru înfrumusețarea simplă a cetății și pentru grija față de tineret în actul de « Instruire » a vizualității. Dintre toate acestea, deosebit de interesantă ne paro a fi tema desacralizării gestului artistic. Ideea este prezentă în ansamblul orientărilor democratice actuale, care pledează pentru un nou statut social al artei. Privind chestiunea din acest punct de vedere, păreri cum ar fl acelea exprimate de Jean Gimpel într-o atare problemăla, nu apar decît ca un reflex al unor convingeri răspîndlte pe o scară cu mult mai largău. Pentru Gimpel, nașterea ideii de artist, așa cum am moștenit-o noi — adică Imaginea despre artistul hărăzit, în virtutea unui destin aparte, instabil și inadaptat, făuritorul de lucruri minunate «asemănător lui Dumnezeu » în gestul lui fără asemă
nare, cum formulează Marsilio Ficino — s-a petrecut în Florența, în a doua jumătate a secolului al XV-lea și la începutul secolului al XVI-lea. Deși neo-platonician, sub raportul fundamentelor doctrinei, Ficino se abate de la regula metodică a maestrului, în ce privește considerarea funcției sociale a creatorului de artă. Aceasta se întîmplă în momentul în care ase-muindu-l pe artist cu zeii, Ficino transformă teoretic vechiul meșteșugar medieval, lucrător sistematic în domeniul «artelor mecanice », în ființă, ea însăși, de natură divină. De aici pînă la plămădirea chipului artistului-boem și insolit și pînă la acela al creatorului stăpînit de nemărturisite orgolii nu mai era decît un pas de făcut. în ultimă analiză, Gimpel are desigur dreptate atunci cînd susține că această nouă idolatrie a ființei răsturna și raporturile firești între comanda socială și creatorul faptului artistic. S-a
(continuare în pag. 40)
1 Indicații precise avem în acest sens și în Apologia (sau Apărarea) lui Socrate ca și în Protagoras.
2 Este vorba desigur de exemplul celebru al celor « trei paturi ». Conform schemei, triada ar fi următoarea: a) ideea sau forma in genere a patului (modelul-proiect al acestuia); b) prima còpie, a meșteșugarului, care e acest pat; și c) imitația de imitație, care e patul zugrăvit de pictor.
3 Amintim, în acest sens, studiul lui Herbert Marcuse intitulat Die Geselischaft ais Kunst-werk. (în Forum 167/168, 1967). Potrivii spiritului acestui studiu, relațiile estetice ar trebui să se dizolve în structurile vieții sociale, părăsind sfera artei. Drepți fiind, trebuie să notăm că ideea aceasta este mult mai rafinat argumentată în concepția lui Platon decît în aceea a lui Marcuse. Precizăm totodată că o asemenea temă devine extrem de expresivă în accepția lui Hõlderlm. La marele poet german însă, ea este înfățișată, ca și în gîndirea lui Platon, în mod optimist și echilibrat.
4 Sau dianoia în exprimarea lui Platon.

6 Tema va fi abilitată de John Locke. Ea va fi reluată, prin accentuarea însăși asentimentului alături de experiența interioară, de către Shaftesbury.
6 Notăm că teza fundării predilecte a artei pe afectivitate nu este un semn de slăbiciune nici pentru viziunea romantică și nici în doctrina estetică a Einfühlung-ului. Dimpotrivă, o astfel de fundare reprezintă pentru aceste tendințe specifice secolului al XIX~lea un simbol al nemăsuratei puteri a sufletului.
7 în acest sens Gilbert și Kuhn au dreptate atunci cînd, în lucrarea lor referitoare la istoria doctrinelor estetice, afirmă că starea de exaltare este necesară la Nietzsche pentru ca sensibilitatea să se ridice astfel deasupra «evaluării sobre și raționale» a realității date. Aceasta echivalează, la autorul nașterii tragediei, cu un fel de recurs la o paradoxală «transcendență imanentă» a conștiinței, adică o stare de spirit care face ca viața să se « transcendeze pe sine însăși, rămînînd totuși în propria-i sferă ». (K. E. Gilbert și H. Kuhn — History of. Esthetics. cap. XVII).
* Nicolai Hartmann — Asthetik, Il Aufl., Walter de Gruyter, 1966. p. 51.
* Expresia de «opinie» este întrebuințată dar de Platon în Timeu atunci cînd vorbește despre distincția dintre inteligență și opinie în paragraful 52. Notăm, în această ordine de idei, după Robin, că în timp ce aparențele sensibile se amestecă unele în altele (în opinie), esențele inteligibile rămîn reciproc distincte unele față de celelalte (Platon — Oeuvres Complètes, Plèiade, t. IL Timeu. nota 156).
13 V, K. E. Gilbert și H, Kuhn — History of Esthetics, Indiana University Press. 1953, capit. V,
u Direcția de gîndire « empirică » a Bauhaus-ului ar fi reprezentată de Albers și Moholy-Nagy; cea « metafizică » ar fi ilustrată de Klee și Kandinsky.
1,1 V. E, Rotees Konstruktîve Tendeasen am Bauhaus, în Konstrukuve Kunst, Elemente und Principien. Biennale Ndrnberg, 1969, u V. L Gimpel -- Contre fart et les artistes, Seuil, 1969.
u Notăm că această «scara » se extinde între două limite extreme. La un pol se situează o concepție cum ar fi aceea a lui Gimpel. Acesta ramine în cadrele prudenței și ale nevoii de elucidare pozitivă a faptelor. La celalalt pol se află, do exemplu, gîndirea aproape nihilistă a lui Jean Du buffet (v. Cultură asfixiantă),

BENEDICT GĂNESCU ÎN CĂUTAREA LUI VILLON

referitor la

Nu echivalențe ale ci factorii ei formalizabili, Metoda lecturii nu pretinde să nu se poate Dintr-o înșirare se naște o ima-baladelor: ima-
Lectura lui Benedici Gănescu* dezvăluie teat calitatea baladelor lui Villon; ilustrarea e punere în scenă/pagină, cu personaje, mimică, decor — elemente ale denotației, decupate din masa stufoasă a textului, din care se depărtează materia patetică. Asepsia emoționala interzice deopotrivă medievismul pitoresc și actualizarea sistematică.
Ramine enunțul figurativ corespunzător epicului — strict litera baladelor.
poeziei, funcții emblematice, anulează conotația, vizualizeze ceea ce pozitiva iconografic, de motive villonești gine ideogramatică a ginea trimite la literatură — aceasta e obiectul ei — nu Ia ce e dincolo de ea și oglindit în ea. Ceea ce nu se lasă însemnat în convenție alfabetică este intraductibilul villonesc și e tabu; în raporturile cu

literatura, ilustrarea trebuie să fie o fizică, nu o metafizică. Agnosticismul acesta polemic se întîlnește cu naivitatea primitivă a gravorilor în lemn din vremea lui Villon; poze simple, fidele, anecdotice, asemeni vîgnetelor din edițiile timpurii ale baladelor. Postura de grefier, neapetența pentru osmozele text-imagine, pornirea de a resubstantiva limbajul vizual, de a reifica substanța fugace a poeziei, acest program al «distanțării » e un «veto» pentru transele subiectivității expresiei, și o propunere de anti-înterpre-tare. Și nu scapă riscului, acceptat, de a vulgariza, de a fi « digest », rezumare statistică, numerala, a temelor. Scriitura egală și continuă, fără accente
și accidente, la antipodul gesticulației autografe, e dezamorsată psihologic și mecanizată prin înflorituri de caligraf profesionist. Traseele reci și limpezi înlătură ceea ce e coruptibil, fiind nerv în răspunsurile afective la toate planurile, imagena ui Benedict Gănescu e ^ suPusă; la obiect », controlabilă, ren/ï^bl 5 CU maxÎmă adecvare la reali ateo denotative a textului. Ar fi dacă nu^ tOta|a» ‘lustrare tautologică, este m ?e'xa™ seama că redundanța critic r.>nSâ?l ? emnÎficativă. încărcată romantic m5sal de scepticism anti-<< ?lb ^,ant,’meta!orîc· Debitul grafic diferită dii s5r‘‘tur^'mască, voit sua lentaУe^ea ,a cald, de pildă Iui Diiîi,.?Inn fa,n]?asele ilustrații ale un Vin Benedici Gănescu găsește grotesc^ ™ ans?H?dem°nic» sublina-existențială. furii culte, acX °'°^ia » litera^ avvia caie scria: brs que moi-même », (teatraHzar^aSpeC tatoru *υ ' « I egm mu vieții. * ' Ca expuriere stilizată
ănescu găsește . . - , ----, ~...-.im-
s‘agic«buf, plin de sevă rm tiparelor lecci un . Villon ascet pe «Je connais tous, »■ un extrover-legitimînd a _ÂNCA ARGHIR in?dX"Ol°
TTT de sertar »,
ч t I c.*
1. Modul pentru afiș
I
2,3. Pagini de reclamei

Grafician. Născut la 28 septembrie 1926, la Podul I loa iei (județul lași), Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1955).
Dm 1953 participă la expozițiile de stat și Io alte manifestări colective. Participări ó expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1967 — Zurich; 1968 — Helsinki, Linz; 1969 — Wroclaw. Participar la expoziții internaționale: 1955 — Varșovia; 1968 — Varșovia (B.I.A.V.); 1970 — Brno (Bienala internațională de grafică); 1972 — Varșovia (B.I.A.V.).
Lucrar' de artă monumental-decorativa : 1972 — Tabăra internațională a studenților de/0 Costinești — decor pentru doi pereți de beton, (2 x 3 m).
A TEU ER
Iodul i pentru o fis
— București, Premiul I pentru copertă, Concursul c^e , ...J - Djakarta, Premiul I pentru calendarul 19/1, , Concursul pentru cel mai frumos calendar.
Premii: 1970 frumoase cărți; 1972 «Mașinexport»,

Am sentimentul că de totdeauna lucrez la un singur tablou
ca.rut¿ încetez a-i executa studiile ori elementele componente, , au ton și totuși legate logic între ele într-un sistem coerent, vir imagine a ansamblului mai precis conturată apărîndu-mi cu cit, prin nesfîrșită gimnastică a ideației, mereu mai simple mijloace e, și · puține, poetizează expresia, o clarifică și îi sporesc semnificația.
încetez a-i executa studiile ori elementele componente,, autonome si totusi iaoяip Inoír între ele într-un sistem coerent, /1 Ud ¿

2. Cascada luminilor, acuarelei

I U L I A HĂLĂUCESCU

Facultății ce Litere și Filozofie a Universității "ccc¿ cursu.me instituteur de críe b/osí/ce din București (Î950-Î953).
; e de stct și c c (e mjnifestòn colective, București; 1956 — Fiutre Neamț; 1957 — ь'сЛ 1963 — Sccdu; ?9óV — bucurești; — lași; 19ÓS — București; 1971 — lași.
r aticipări !a expoziții de erta romórreascà armonizate în etra aiate, 1961 ~ Alexandrie, Caro; 1962 — Atena; 1969 — Moscova,
i ràind în mediul in care peisajul românesc, psihologia omului și e ¿'ui său creator s-au transformat sub ochii mei, pot spune ca educația mea artistică aparține firesc locurilor natale.
Moștenirea pe care mi-au lăsat-o străbunii, visul, puterea de muncă, simțul măsurii, al formelor și al culorii, m-au transformat C‘ pa rc и rs într-un cronicar al locurilor si oamenilor alături ce care m-am format.

A T ELI ER

uteția luminilor, acuarela л r
-4. In munți, úcucrelú

/. Euridice, tempera
2. Eclipsó de soare, fragment, tempeia: 3. Bivolii și soarele, tempera

PORZSOLT BORRALA

A T EU E R

2. Eclipsă de soare, fragment, tempera; 3. Bivolii și soarele, tempera
1
• 4

Actor. Născută /a 7 noiembrie 1933, la Brateș (județul Covasna).
Studi:: absol\entâ a Institutului de arte plastice «Ion Andreescu » din Cluj (1958).
Din 1958 participó la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1970 — Tîrgu Mureș; 1972 — Tîrgu-Secuiesc. Participări la expoziții internaționale: 1962 — Praga.
în pictura mea — în care « satul » se repetă ca un lait-motiv al universului de inspirație — vreau să exprim «omenescul», temele și subiectele solieitîndu-mi permanenta adecvare a mijloacelor, năzuind spre marea simplitate.

4. Uși, tempero
5. Cose, figuri, tempero

Thcodorcscu-Sìon1 a fost o personalitate artistică mult discutată în deceniile III și IV ale secolului nostru. Producția lui, destul de abundentă și multicoloră» a generat aplauze, dar și continue nedumeriri prin versatilitatea ci stilistică. Celebrat ca maestru al compoziției decorative, ca eminent ilustrator al specificului național (inspirîndu-se programatic — nimic nou sub soare 1 — din ceramica populară, din icoane pe sticlă, și scoarțe), recunoscut drept neîntrecut «virtuoso»,

elogiat aproape fără rezerve de cei mai respectabili critici ai vremii, operele lui au fost totuși receptate cu scepticism de elita colecționarilor cu un gust mai exigent, care se îndreptau cu încredere vizionară spre Petrașcu sau Pallady, în primul rînd, apoi spre Tonitza, spre Iser, sau, în sfîrșit, spre reprezentanții generațiilor mai tinere. După sfîrșitul său destul de timpuriu, la vîrsta de 57 de ani, în 1940, decantarea valorilor estetice impusă de timp l-a îndepărtat din memoria criticii. Cînd atenția istoricilor s-a îndreptat spre perioada atît de bogată, dar totuși egală în accente și dificil de clarificat, a anilor '20 și ’30, arta lui trebuia să întîmpine momentul confruntării, de astă dată, cu adevărata judecată critică, care e judecata istorică. Dar pictorului acestuia îi era hărăzit, în această privință, un curios destin. Elogiile aproape unanime de altă dată nu reușiseră totuși să-l impună ca pe un « mare pictor », iar reconsiderarea de azi avea să se precipite într-un zel excesiv, disproporționat cu dimensiunile obiectului, căzînd în afara limitelor care-l definesc și sfîrșind astfel inevitabil în extravaganță.
Adevărul este că situarea picturii lui У Sion pe treapta și în zona ce i se cuvin este destul de dificilă, pentru că artistul refuză să se lase captat ca un mic și venerabil maestru, asemeni unor Tonitza sau Șirato sau Iser sau Ressu, să convingă prin cîteva opere excepționale și durabile, rezultate ale unor perseverente și sincere căutări, ale unei constante și spontane voințe de stil. El a cedat continuu ispitelor estetizante, extrapicturale, fie ele simboliste sau secessioniste, folcloriste sau gîndiriste, decorativiste etc. și operele sale ilustrează o superficială căutare de «stiluri », un neîncetat mimetism mai curînd de decorator de superficii decît de constructor de imagini sau de viziune picturală crescută organic din certitudini interioare. Din cele 150 de picturi adunate cu atîta sîrgdin colecții publice și mai ales particulare de organizatorii expoziției retrospective de la Muzeul de Artă, puține sînt acelea care se impun ca opere definitive: cîteva rare naturi moarte, cum e, de pildă, Vioara lui Zambacu, in care artistul, neglijînd obsesivele reminiscențe stilistice decorative, află armonii cromatice mai sobre, ce denotă capacitate de concentrare a sentimentului pictural ; sau ca unele mici peisaje, soluționate, e drept rareori, cu oarecare candoare de sentiment, cum apar de pildă cîteva Ierni (deși convenționale în colorit) sau acel peisaj cu dominantă de verde luminos și cu o compoziție mal puțin pretențioasă, înfățișînd, cu un accent delicat de umor expresionist, hanul
1 In legătură cu expoziția Theodorescu-Sion, Muzeul de artă al Republicii, Februane-aprilie 1972, Catalog de Doina Schobel 0 Muritor» Clonaru,
brașovean « Kônig Salomon » ; sau s-ar mai putea reține unele portrete do femei, de In cel din 1912 (nr. 12) atît de reprezentativ pentru gustul «Sécession », pînă la Pe gfndurl (nr. 98) din 1924 sau Capul de fată (nr. 119) din 1927, cu acea Inspirată arcuire a gîtuluî, prilejuind o grațioasă compoziție de volute, susținută șl de discreția cromatică și a materiei, sau la acel, nobil prin simplitatea compoziției și căldura tonurilor, Profil al D-nei Sion, chiar fie și pînă la acea sofisticată imagine femin nă, sufocată în dantele, de un seducător, totuși, aer «vieille mode», în care reminiscențele ce Invadaseră, curios, tardiv, ale picturilor de grații rococo ale unui Charles Guérin, contribuie la eleganța derizorie a unor imagini de « bibelot ». Dar toate aceste portrete se impun numai prin capacitatea mijloacelor picturale de a susține valoarea lor « ilustrativă ». Ele

sînt perfect evocatoare ale tonului sentimental al unei epoci, și cuceresc, asemenea ilustratelor cu profiluri meditative de tinere fete pe fonduri vaporoase, prin franchețea lor emotivă, le întîmpinăm cu acea înțelegere surîzătoare pe care o avem pentru acele solidare cu ființa noastră cotidiană « buone cose di pessimo gusto », pe care le cìnta odată un mare poet italian.
De timpuriu, Sion s-a dovedit extrem de receptiv la « manierele » (mai curînd decît la «stilurile») «en vogue », Din adolescență făcuse dovadă de o gratuită plăcere cameleo-nică și evocarea pe care ne-a lăsat-o colegul său de școală Camil Ressu este edificatoare pentru impulsul originar al unei personalități : «... își confecționa în fiecare lună o mască nouă: cînd cu mustăți și cioc à la Van Dyck, cînd ras și cu plete vopsite după modelul diferitelor figuri ilustre. Se iscălea Teo S. Ion sau pur și simplu Sion, în disprețul lui Mirea, indignat de tipicele metamorfoze. Predispoziție singulară dusă la exces și fn picturâ » (s.n.). Deși poate cu o subiacentă maliție, lapidara formulă definește nefasta singularitate a picturii lui Sion. Rînd pe rînd, pictorul se îndreaptă spre pontilliștii epigoni (Henri Martin, Le Sidaner, Théo van Rysselberghe), spre virguliști, spre recile armonii ale decorativismului Art Nouveau, spre Cézanne (în versiunea unor «fauves» și mai ales a unui Derain : compoziții cu nuduri ca cele de sub nr. 42 și 47 sînt aproape pastișe, tipice pentru ieftina vulgarizare a cézannismului, îndreptățind adaptarea unei reflecții a lui Degas privitoare la influența lui Velâzquez: « O, Cézanne, que de saleté on a fait en ton nom I ») ; e atent șl la analiza cubistă șl futuristă a imaginii, nu trece indiferent pe lîngă sugestiile expresionismului sau chiar ale orfls-mului, în sfîrșit, se orientează spre Deraln, spre Othon Frlesz sau spre reprezentanții Salonului des Tuileries. Ecouri din Deraln, mal ales din frlesz sînt ușor detectabile (de altfel prezente și la alțl pictori români din acea vreme), dar șl din acel colorit alegru, de pensule ușoare șl onctuoase, cu lumini alunecoase, ca pe un suport de fildeș sau sidef, prin caro o sumă de mici maeștri francezi căutau să exploateze în anii '20 componenta « Renoir » a sensibilității picturale francezo, opusă celei « cézannlone » ;
în sfîrșit, destul de tîrzlu, se arăta interesat, cum am văzut, de figurinele rococo ale unui Charles Guérin, pe care le adapta cu un întîrziat gust simbolist minulescian. Și ette alte orientări efemere n-ar mai putea detecta un ochi hrănit cu ilustrațiile revistelor franceze ale vremii, ca de pildă Formes sau Art Vivant ! Dar Sion privește din cînd în cînd cu interes și la confrații săi, și în avatarurile sale poți recunoaște cîteodată pe Iser, pe Ressu, Șirato sau fonitza. Un asemenea mimetism e tipic atitudinilor estetizante și elaborărilor formaliste (în literatură, un model al acestei categorii e D'Annunzio), și putem înțelege de ce «virtuosi-tatea » compozițiilor lui Sion a putut trezi interesul excesiv al unor literați sau esteticieni ca Tudor Vianu și Lucian Blaga, prin însăși formația și preocuparea lor constantă, atrași de speculația literară la care se pretează orice invenție de anecdote formale. Foarte curînd, subiectul rustic devenea pentru Sion un motiv pur formal și literar, căruia îi suprapunea facile ilustrații simbolice, realizînd un fel de emblematice intarsii, cînd lemnoase, cînd marmoree, cînd metalice, cînd parcă de piele. După 1920 apar nu atît compozițiile, cît combinațiile decorative de imagini manieriste de țărănci, alăturînd canonului subțiaticei « Rodiei » grigoresciene chipul muntencei împodobite cu maramă, căruia Șirato îi conferea tocmai atunci o expresie convingătoare de eleganță nativă.
Armoniile cromatice, la început mai profunde, mai susținute, se

diluează și edulcorează, iar figurile, plantele și copacii (evident inspirați de compozițiile decorative ale unor Derain sau Friesz, cu un pur efect de decor scenografic) și casele și stîncile și nelipsita recuzită folclorică, își pierd valoarea propriu-zisă de imagini, devenind simple elemente ornamentale, aglomerate cu un obsesiv « horror vacui » în compoziții etajate, de o falacioasă feerie de tableau vivant, culminînd cu acel mult celebrat Șipot din 1927, cumul de motive folclorice artificioase, de culoare convențională și dulceagă, de aglutinare confuză de planuri și contururi. Contemporanii salutau asemenea panouri cu incìntane ca pe « o adevărată feerie a lumii noastre țărănești, văzută în fluide coloristico și întrețesută într-un melodios sentiment idilic ». Ca și în mai puțin frecventele compoziții cu țărani (de pildă Străjerii din 1925, conglomerat de apotează al cîtorva mai vechi chipuri «simbolizate»), fără îndoială că putem recunoaște aici o expresie exemplară a k/tsch-ului folcloric al acelor decenii. Nu e greu a descoperi climatul social-cultural în carcTheo dorescu-Sion a elaborat asemenea idilice proiecții simbolice ale lumii țărănești șl o vagă sugestie în acest sens poate П înlîlnită și la un Șirato: e vorba de acel optimism speculativ rural ce survenea în urma împroprietăririlor țărănești și în a cărui atmosferă apăreau reviste culturale ca boabe de grtii, consonînd cu tonul sărbătoresc al decorațiilor Iul Sion. încă din 1925, anul triumfului lui Sion, un critic care știa să vadă și care nu putea eluda analiza plastică, O.W. Clsek, vorbea do primejdia înecării compozițiilor în elemente ornamentale, do faptul că în unele
lucrări «totul ramine ornament colo-rat», de « figurile care păreau încă frunze colorate », de « aflarea unei soluții ce se putea confunda cu apucături mult mai ieftine »... « Atît de variatăși de pestriță la prima vedere, arta lui Theodorescu-Sion are totuși un substrat sufletesc foarte unitar » ; fără îndoială că perpetua metamorfoză era patronată de un demers spiritual unitar, pe care Cisek nu încerca să-l definească și care ne apare incapabil de a prezida o coerentă și convingătoare expresie artistică. E drept că judecata lui Cisek în totalitatea ei era pozitivă, dar rezervele sale au autoritate și o confruntare cu operele confirmă temeinicia și accentuează gravitatea lor.
Inevitabil, criticul va nota mai tîrziu ca « meșterul e mereu altul », că o nouă expoziție ilustrează «o perioadă de perpetuă căutare ». « Cine ar putea afirma cu precizie încotro se vor îndrepta mîine pașii lui Sion? » exclama în 1928 Tonitza. Dar dacă am încerca să aflăm un preț picturii lui Sion în această «perpetuă căutare » (despre care s-ar putea totuși prevedea că nu avea cum duce dincolo de elocința « grațiosului », lucru ce e confirmat și de figurinele din 1930, și de ultimele peisaje de un anemic convențional impresionism, și de o compoziție ca cea de sub numărul 139, din 1933, în care țărăncile și atributele lor folclorice au început să se rotească mai dinamic, vaporoase ca niște reflexe în oglindă, într-un peisaj destrămat, stropit de pete de lumină, ca la tîrziii epigoni francezi ai lui Renoir) — ar trebui să ne amintim spirituala observație a lui Croce, adresată la un congres de estetică unui francez ce folosea un poncif critic pe cale de răspîndire atunci, și anume că, de fapt, arta nu e « une recherche », ci « une réussite ».
încărcătura «teoretică» a avatarurilor picturale ale lui Sion à fost remarcată de numeroși contemporani (printre ei și Tonitza). Demersul constant estetizant și contaminările literare ale acestei picturi o fac să se preteze de minune exercițiilor de analiză plastică, oferind un

teren favorabil jocului combinatoriu al considerațiilor formale și corespondențelor literare și «filozofice». Acesc lucru i-a atras și pe merituoșii organizatori ai expoziției și autori ai catalogului, care au consacrat ani de cercetare operei lui Sion, cercetare materializată și în studii preliminare» ca de pildă unul din 1969 despre « Permanent și personal în opera pictorului Theodorescu-Sion ». Activitatea artistului și operele lui au fost studiate metodic și cu minuțiozitate (nu lipsește nici capitolul analitic asupra semnăturilor), notițele, cronologia, bibliografìa sînt de o mare acuratețe, denotînd o obstinată acribie filologică, de care poate nu s-a bucurat pînă acum nici unul din artiștii cărora Muzeul de Artă, în lăudabila sa acțiune de reconsiderare a artei românești interbelice, le-a consacrat expoziții retrospective. Se poate spune pe drept cuvînt că niciodată nu s-a făcut atît de mult pentru atît de puțin. Dar dacă aparatul filologic al catalogului, bine pus la punct, e de o incontestabilă utilitate, comentariile, începînd de la studiul introductiv, cu un motto

Theodorescu-Sion1 a fost o personalitate artistică mult discutată în deceniile III și IV ale secolului nostru. Producția lui, destul de abundentă și multicoloră, a generat aplauze, dar și continue nedumeriri prin versatilitatea ei stilistică. Celebrat ca maestru al compoziției decorative, ca eminent ilustrator al specificului național (inspirîndu-se programatic — nimic nou sub soare! — din ceramica populară, din icoane pe sticlă și scoarțe), recunoscut drept neîntrecut «virtuoso», elogiat aproape fără rezerve de cei mai respectabili critici ai vremii, operele lui au fost totuși receptate cu scepticism de elita colecționarilor cu un gust mai exigent, care se îndreptau cu încredere vizionară spre Petrașcu sau Pallady, în primul rînd, apoi spre Tonitza, spre Iser, sau, în sfîrșit, spre reprezentanții generațiilor mai tinere. După sfîrșitul său destul de timpuriu, la vîrsta de 57 de ani, în 1940, decantarea valorilor estetice impusă de timp l-a îndepărtat din memoria criticii. Cînd atenția istoricilor s-a îndreptat spre perioada atît de bogată, dar totuși egală în accente și dificil de clarificat, a anilor ’20 și ’30, arta lui trebuia să întîmpine momentul confruntării, de astă dată, cu adevărata judecată critică, care e judecata istorică. Dar pictorului acestuia îi era hărăzit, în această privință, un curios destin, Elogiile aproape unanime de altă dată nu reușiseră totuși să-l impună ca pe un « mare pictor », iar reconsiderarea de azi avea să se precipite într-un zel excesiv, disproporționat cu dimensiunile obiectului, căzînd în afara limitelor care-l definesc și sfîrșind astfel inevitabil în extravaganță.
Adevărul este că situarea picturii lui Sion pe treapta și în zona ce i se cuvin este destul de dificilă, pentru că artistul refuză să se lase captat ca un mic și venerabil maestru, asemeni unor Tonitza sau Șirato sau Iser sau Ressu, să convingă prin cîteva opere excepționale și durabile, rezultate ale unor perseverente și sincere căutări, ale unei constante și spontane voințe de stil. El a cedat continuu ispitelor estetizante, extrapicturale, fie ele simboliste sau secessioniste, folcloriste sau gîndiriste, decorativiste etc. și operele sale ilustrează o superficială căutare de «stiluri », un neîncetat mimetism mai curînd de decorator de superficii decît de constructor de imagini sau de viziune picturală crescută organic din certitudini interioare. Din cele 150 de picturi adunate cu atîta sîrgdin colecții publice și mai ales particulare de organizatorii expoziției retrospec-tive de la Muzeul de Artă, puține sînt acelea care se impun ca opere definitive: cîteva rare naturi moarte, cum e, de pildă, Vioara lui Zambacu, în care

artistul, neglijînd obsesivele reminiscențe stilistice decorative, află armonii cromatice mai sobre, ce denotă capacitate de concentrare a sentimentului pictural ; sau ca unele mici peisaje, soluționate, e drept rareori, cu oarecare candoare de sentiment, cum apar de pildă cîteva Ierni (deși convenționale în colorit) sau acel peisaj cu dominantă de verde luminos și cu o compoziție mal puțin pretențioasă, înfățișînd, cu un accent delicat de umor expresionist, hanul
1 în legături cu expoziția Thoodorcscu 5lon, Muzeul de ani al Republicii, Februane-oprilia ¿972, Catalog de Doina Schobel $1 Harlton Clonaru.
brașovean « Kônig Salomon » ; sau s-ar mai putea reține unele portrete de femei, de la cel din 1912 (nr. 12) atît de reprezentativ pentru gustul «Sécession », pînă. la Pe gînduri (nr. 98) din 1924 sau Capul de fată (nr. 119) din 1927, cu acea inspirată arcuire a gîtului, prilejuind o grațioasă compoziție de volute, susținută și de discreția cromatică și a materiei, sau la acel, nobil prin simplitatea compoziției și căldura tonurilor, Profil al D-nei Sion, chiar fie și pînă la acea sofisticată imagine feminină, sufocată în dantele, de un seducător, totuși, aer «vieille mode», în care reminiscențele ce invadaseră, curios, tardiv, aie picturilor de grații rococo ale unui Charles Guérin, contribuie la eleganța derizorie a unor imagini de « bibelot ». Dar toate aceste portrete se impun numai prin capacitatea mijloacelor picturale de a susține valoarea lor « ilustrativă ». Ele sînt perfect evocatoare ale tonului sentimental al unei epoci, și cuceresc, asemenea ilustratelor cu profiluri meditative de tinere fete pe fonduri vaporoase, prin franchețea lor emotivă, le întîmpinăm cu acea înțelegere surîzătoare pe care o avem pentru acele solidare cu ființa noastră cotidiană « buone cose di pessimo gusto », pe care le cìnta odată un mare poet italian.
De timpuriu, Sion s-a dovedit extrem de receptiv la « manierele » (mai curînd decît la «stilurile») «en vogue ». Din adolescență făcuse dovadă de o gratuită plăcere cameleo-nică și evocarea pe care ne-a lăsat-o colegul său de școală Camil Ressu este edificatoare pentru impulsul originar al unei personalități : «... își confecționa în fiecare lună o mască nouă: cînd cu mustăți și cioc à la Van Dyck, cînd ras și cu plete vopsite după modelul diferitelor figuri ilustre, Se iscălea Teo S. Ion sau pur și simplu Sion, în dispretul lui Mirea, indignat de tipicele metamorfoze. Predispoziție singulară dusa la exces și in pictură » (s.n.). Deși poate cu o subiacentă maliție, lapidara formulă definește nefasta singularitate a picturii lui Sion. Rînd pe rînd, pictorul se îndreaptă spre pontillîștii epigoni (Henri Martin, Le Sidaner, Théo van Rysselberghe), spre virguliști, spre recile armonii ale decorativismului Art Nouveau, spre Cézanne (în versiunea unor «fauves » și mai ales a unui Derain : compoziții cu nuduri ca cele de sub nr. 42 și 47 sînt aproape pastișe, tipice pentru ieftina vulgarizare a cézannismului, îndreptățind adaptarea unei reflecții a lui Degas privitoare la influența lui Velâzquez: « O, Cézanne, que de saleté on a fait en ton nom I ») : e atent și la analiza cubistă și futuristă a imaginii, nu trece indiferent pe lingă sugestiile expresionismului sau chiar ale orfls-mului, în sfîrșit, se orientează spre Derain, spre Othon Friesz sau spre reprezentanții Salonului des Tuileries. Ecouri din Deraln, mal ales din Friosz sînt ușor detectabile (de altfel prezente și la alțl pictori români din acea vreme), dar și din acel colorit alegru, de pensule ușoare șl onctuoase, cu lumini alunecoase, ca pe un suport de fildeș sau sidef, prin care o sumă de mici maeștri

francezi căutau să exploateze în anii '20 componenta « Renoir » a sensibilității picturale franceze, opusă celei « cézanniene » : în sfîrșit, destul de tîrziu, se arăta interesat, cum am văzut, de figurinele rococo ale unui Charles Guérin, pe care le adapta cu un întîrziat gust simbolist minulescian. Și cîte alte orientări efemere n-ar mai putea detecta un ochi hrănit cu ilustrațiile revistelor franceze ale vremii, ca de pildă Formes sau Art Vivant ! Dar Sion privește din cînd în cînd cu interes și la confrații săi, și în avatarurile sale poți recunoaște cîteodată pe Iser, pe Ressu, Șirato sau Tonitza. Un asemenea mimetism e tipic atitudinilor estetizante și elaborărilor formaliste (în literatură, un model al acestei categorii e D'Annunzio), și putem înțelege de ce «virtuosi-tatea » compozițiilor lui Sion a putut trezi interesul excesiv al unor literați sau esteticieni ca Tudor Vianu și Lucian Blaga, prin însăși formația și preocuparea lor constantă, atrași de speculația literară la care se pretează orice invenție de anecdote formale. Foarte curînd, subiectul rustic devenea pentru Sion un motiv pur formal și literar, căruia îi suprapunea facile ilustrații simbolice, realizînd un fel de emblematice intarsii, cînd lemnoase, cînd marmoree, cînd metalice, cînd parcă de piele. După 1920 apar nu atît compozițiile, cît combinațiile decorative de imagini manieriste de țărănci, alăturînd canonului subțiaticei « Rodiei » grigoresciene chipul muntencei împodobite cu maramă, căruia Șirato îi conferea tocmai atunci o expresie convingătoare de eleganță nativă. Armoniile cromatice, la început mai profunde, mai susținute, se diluează și edulcorează, iar figurile, plantele și copacii (evident inspirați de compozițiile decorative ale unor Derain sau Friesz, cu un pur efect de decor scenografic) și casele și stîncile și nelipsita recuzită folclorică, își pierd valoarea propriu-zisă de imagini, devenind simple elemente ornamentale, aglomerate cu un obsesiv « horror vacui » în compoziții etajate, de o falacioasă feerie de tableau vivant, culminînd cu acel mult celebrat Șipot din 1927, cumul de motive folclorice artificioase, de culoare convențională și dulceagă, de aglutinare confuză de planuri și contururi. Contemporanii salutau asemenea panouri cu incìntane ca pe «o adevărată feerie a lumii noastre țărănești, văzută în fluide colo-ristice și întrețesută într-un melodios sentiment idilic ». Ca și în mai puțin frecventele compoziții cu țărani (de pildă Străjerii din 1925, conglomerat de apoteoză al cîtorva mai vechi chipuri «simbolizate»), fără îndoială că putem recunoaște aici o expresie exemplară a k/tsch-ului folcloric al acelor decenii. Nu e greu a descoperi climatul social-cultural în careTheo dorescu-Sion a elaborat asemenea idilice proiecții simbolice ale lumii țărănești și o vagă sugestie în acest sens poate П întîlnită și la un Șirato: e vorba do acel optimism speculativ rural ce survenea în urma împroprietăririlor țărănești și în a cărui atmosferă apăreau reviste culturale ca boabe de grîu, consonînd cu tonul sărbătoresc al decorațiilor lui Sion. încă din 1925, anul triumfului lui Sion, un critic care știa să vadă și care nu putea eluda analiza plastică, O.W. Cisek, vorbea de primejdia înecării compozițiilor în elemente ornamentale, de faptul că în unele
lucrări «totul ramine ornament colorat », de « figurile care păreau încă frunze colorate », de « aflarea unei soluții ce se putea confunda cu apucături mult mai ieftine »... « Atît de variată și de pestriță la prima vedere, arta lui Theodorescu-Sion are totuși un substrat sufletesc foarte unitar » ; fără îndoială că perpetua metamorfoză era patronată de un demers spiritual unitar, pe care Cisek nu încerca să-l definească și care ne apare incapabil de a prezida o coerentă și

convingătoare expresie artistică. E drept că ¡udecata lui Cisek în totalitatea ei era pozitivă, dar rezervele sale au autoritate și o confruntare cu operele confirmă temeinicia și accentuează gravitatea lor.
Inevitabil, criticul va nota mai tîrziu că « meșterul e mereu altul », că o nouă expoziție ilustrează «o perioadă de perpetuă căutare ». « Cine ar putea afirma cu precizie încotro se vor îndrepta mîine pașii lui Sion?» exclama în 1928 Tonitza. Dar dacă am încerca să aflăm un preț picturii lui Sion în această «perpetuă căutare » (despre care s-ar putea totuși prevedea că nu avea cum duce dincolo de elocința «grațiosului», lucru ce e confirmat și de figurinele din 1930, și de ultimele peisaje de un anemic convențional impresionism, și de o compoziție ca cea de sub numărul 139, din 1933, în care țărăncile și atributele lor folclorice au început să se rotească mai dinamic, vaporoase ca niște reflexe în oglindă, într-un peisaj destrămat, stropit de pete de lumină, ca la tîrziii epigoni francezi ai lui Renoir) — ar trebui să ne amintim spirituala observație a lui Croce, adresată la un congres de estetică unui francez ce folosea un poncif critic pe cale de răspîndire atunci, și anume că, de fapt, arta nu e « une recherche », ci « une réussite ».
încărcătura «teoretică» a avatarurilor picturale ale luì Sion a fost remarcată de numeroși contemporani (printre ei și Tonitza). Demersul constant estetizant și contaminările literare ale acestei picturi o fac să se preteze de minune exercițiilor de analiză plastică» oferind un teren favorabil jocului combinatoriu al considerațiilor formale și corespondențelor literare și «filozofice». Acest lucru i-a atras și pe merituoșii organizatori ai expoziției și autori ai catalogului, care au consacrat ani de cercetare operei lui Sion, cercetare materializată și în studii preliminare, ca de pildă unul din 1969 despre « Permanent și personal în opera pictorului Theodorescu-Sion ». Activitatea artistului și operele lui au fost studiate metodic și cu minuțiozitate (nu lipsește nici capitolul analitic asupra semnăturilor), notițele» cronologia, bibliografia sînt de o mare acuratețe, denotînd o obstinată acribie filologică, de care poate nu s-a bucurat pînă acum nici unul din artiștii cărora Muzeul de Artă, în Lăudabila sa acțiune de reconsiderare a artei românești interbelice, le-a consacrat expoziții retrospective. Se poate spune pe drept cuvînt că niciodată nu s-a făcut atît de mult pentru atît de puțin. Dar dacă aparatul filologic al catalogului, bine pus la punct, e de o incontestabilă utilitate, comentariile, începînd de la studiul introductiv, cu un motto bizar din Correspondances de Baudelaire, pînă la considerațiile stilistice ce însoțesc aproape fiece operă,, smt la tot pasul exorbitante și sfîrșesc prin a da senzația de « excesiv și insignifiant » (după o spirituală expresie a lui Talleyrand). A insista analitic aici asupra acestui lucru ar însemna a repeta eroarea inițială a comentariilor din catalog.
în mica monografìe pe care o consacra lui Theodorescu-Sion în 1967, Amelia Pavel, firesc entuziasmată de subiectul său, nu putea totuși sacrifica întreaga luciditate a judecății critice și, asemenea lui Cisek, nu avea cum să evite introducerea printre rînduri, într-un ton cam încurcat ce-i drept, a cîtorva rezerve, uneori destul de grave, dar fără specificări le de rigoare, reclamate și de noua perspectivă istorică. Știm cît e de greu unui autor să se detașeze de subiectul său, să-l considere în spirit istoric superior « sine studio^» (și, bineînțeles, «sine ira»). încurajată însă de tonul apologetic al retrospectivei, autoarea revenea asupra lui Theodorescu-Sion (în

Contemporanul din 25 februarie 1972) cu considerații exagerate, ce nu pot rezista cîtuși de puțin confruntării cu evidența concretă a operei, calificate, de data aceasta, ca și sentimentul ei fundamental, în termeni improprii, de-a dreptul gra-tuiți. Aserțiunea peremptorie a situării lui Theodorescu-Sion printre «clasicii » picturii românești moderne «alături de figurile ei cele mai de seamă » (și aceasta, adaugă autoarea, «in plin risc al comparației cu Pal lady » !) lucru ce ar deschide « un drum nou în operația de caracterial judecare a artei românești -----------1 XX în general » — aserțiune denotă o la veghea rați-I confortabil al ar zămisli monstruozitatea « paragon » dezastruos pen
A
zare ·
din secolul o asemenea gravă renunțare I unii critice. Somnul acesteia unui tru pictura noastră modernă, capabil ! valori gravă decît cea, justificată și a criticilor contemporani
necesar
Fără o distincție clară a trep^ orizonturile istorice ale ener-
tra-
sa genereze o confuzie de mai ;
scuzabilă, ai lui Sion. O cultură își’afirmăTer-gia istorică prin construirea unui sistem riguros de valori, verificate în capacitatea lor de permanență. Introducerea unor false repere înseamnă anihilarea spiritului ierarhic c pentru ca orice referință să aibă sens. ’
telor, gu lor creatoare contemporane îsî pierd orice virtute vitalizantă. J. diția devine o masă informă, într-o capricioasă mișcare ce răpește orice semnificație exemplară valorilor. Un sloi|c familiar cu explorarea trecutului lie el cît de apropiat, cunoaște festă înnmodni ПвСаГе °P0că î?i ma'ni-testă în mod prea explicabil o corta capacitate de iluzionare, de proiectare subiectivă a tranzitoriului. P' θ lului ce lace viața sa imediată г Plan absolut. In critica de 'artă tnttînk ?i reml· fcnomenu'
a efeme-> pe un
... a ia fost la noi,"' dlT'piiT sau m?.rn,ent dat· al unul M rea Nu Xtîn, '“a ™e°^сиХп:
temeiurile unei ludecăfttke'мы
arr.THm ce
/ ·
сиагн
a personalității, (Să ne spunea Goethe despre erezia unui Tieck la nivelul său, sau a însăși situării sale alături de Shakespeare I) în operele lui Theodorescu-Sion — și în cele din expoziție și în cîteva, neglijate, din afara ei — expresia sinceră a unui autentic temperament pictural poate fi decelată indiscutabil, și în finețea fluentă a linearismului, în anume armonii cromatice dominate de simplitatea spontană a unor tonuri mai profunde, valorate cu o meditativă sensibilitate, s-ar putea recunoaște în cele din urmă un anume sens muzical pe care cu justețe credem că îl intuia Busuioceanu ca determinant a ceea ce era mai valoros în imaginația și expresia artistică a pictorului. E o simplă sugestie de interpretare.
Indiscutabil însă că Theodorescu-Sion face parte dintre acei artiști a căror operă nu se poate încumeta a înfrunta judecata critică decît fragmentar, și-n cinul acestora va să-și afle dreapta prețuire.
Nu înseamnă că în totalitatea operei sale nu e mai puțin interesant pentru un istoric al artei, care studiază o epocă în toate straturile, în complexitatea ei dialectică. Considerată ca un epifenomen, opera lui

întreagă se oferă admirabil analizei drept o exemplară paradă «foraine» a vanităților stilistice ale unei epoci. S-a observat adesea cît de pernicioase urmări are în ansamblul fenomenului artistic contemporan renunțarea tot mai vădită, mai explicită, la exercițiul constant al judecății critice, dezerțiunea de la răspunderea formulării judecății de valoare. Un critic dintr-o generație mai veche remarca în acest sens, admonitor, că « le temps de la bonne critique, celle de Mirbeau par exemple, n'acceptait pas le ce qui se fait », iar cu prilejul unei declarații comune de principii nedìscriminatorii, din 1961, a unor directori de muzee de artă modernă din Statele Unite, un istoric și critic de artă de autoritatea lui Roberto Longhi se simțea dator să intervină proclamînd necesitatea asumării responsabilității critice. Agonia acesteia, manifestă în arta contemporană» se transmite endemic și interpretării artei din trecut și în felul acesta, <enunțînd la funcția energică, clarificatoare a judecății critice, istoria și critica de artă riscă a-și pierde identitatea. în cultura noastră știm ce a însemnat « momentul maiorescian »; cl a devenit pentru noi de fapt un pei manent moment dialectic, fără de care sinteza istorică nu se poate realiza.

Am socotit oportun a atrage atenția <*supia acestor implicații negative ale unui episod recent din operația de reconsiderare a artei noastre din ccennle interbelice, episod în care a tost tulburată riscant cumpănirea concluziilor Aceste implicații teore-angajează în fond conștiința asumării unei atitudini față de destinul în mers al unei culturi, justifică iapt această lungă intervenție în dl· ^considerării artei lui Theo-rescu-Sion, intervenție care altfel d>PrtCa apărea disproporționată față de dimensiunile obiectului ei.

THEODOR ENESCU

i Я г
h

s
.4 I

Strô'er'· ulei pe pinza (p. 36)

Honul din pàdure, ulei pe pinza (p. 38) Portret, ulei pe pinza (p. 38)

Ieșirea din discurs (și e cazul, mînați de motivații fortuite, să facem această ieșire) deconspiră obiectul criticii și îl relevă de-abia depășind pragul informației artistice. Textul ca și raportul dintre critică ș! obiectul ei devin astfel condiționale, formulînd o schiță de problemă : cît de marc este rezerva de angajament a unui critic într-o perioadă, o lună în cazul nostru, în care nu se petrece evenimentul ce poate devia interesul de la analiză (indiferent de pe ce poziție critică e făcută) la construcție (fie chiar și construcția unui discurs)? Greu de răspuns fără a atinge economia existențială a celui care răspunde.

Ce ar putea totuși determina intrarea în fondul acestei rubrici? Din expozițiile lunii aprilie se poate reține selecția galeriei Apollo cu pictorii llie Boca, Niculiță Secrieru și Constantin Baciu. Expoziția nu problematizează (sau nu inspiră la aceasta) și se livrează în întregime contactului vizual. Există, după consumul optic, întrebări care se pot pune: le voi releva comentînd ciornele unui text personal consacrat expoziției (se va înțelege că nu e o probă de narcisism, ci un subterfugiu deliberat pentru a ridica o schelă cuvintelor care refuză să accepte organizarea sistematică).

Ilíe Boca regăsește în pictură idealul de completitudine gnoseologică, dezvăluind în configurația fundamentală a lumii și naturii aspectul

magic, structura mitică. S-a spus că orice limbaj poetic începe prin a fi un limbaj secret, adică creația unui univers perfect închis. Pentru a fi descoperit (și acceptat sau recuperat) universul acesta trebuie desfăcut printr-un demers arheologic în sensul pe care-l propune Foucault. Se pot observa într-un tablou cîteva litere așezate în formă de cuvînt fără asumarea unei semnificații plauzabile, evident fără chiar o minimă analogie fonică si aceste cuvinte nu transportă semnificații decît în cadrul sistemului propus dar care rămîne încă nedescifrat. Pot fi însă cuvinte — adaug acum, în chip de comentariu la comentariu, posibilități de pătrundere în acest sistem — chei ale acestuia. Tipul de cunoaștere prin pictură la llie Boca este intuitiv și nu cultural, locul pictorului ca subiect al unei experiențe existențiale fiind « un pic mai aproape ca de obicei de inima creației » cum cerea K leo, Dar nu-l eliberează, în perspectiva practicii specifice, adică « pictura ca metodă artistică », de obligativitatea regăsirii stilului și pe această urmă trebuie evaluate influențele do tehnică a Imaginii din Buffino Tamayo, Picasso și Brauner, lată o posibilă argumentare ; recurența termenilor simbolici cu profunde sig-nalări pslhoonorgetice. Figura bicefala, modelul Janus bifrons descris prin straturi succesive de Istorie a miturilor do către Jung este o temă fundamentală la Brauner.

Trama critică a picturii lui Secrieru este legată do trama generală a Infor-malului, pictura care se explorează pe sine și nu ajunge să-și dezvăluie limitele, aruncînd peste întrebări mantia caligrafiei ale cărei cute întîmplătoare sînt firesc sublime, lată ce scriam atunci: Logosul acestei picturi este ne-informatul, dar cicatricele acelea de culoare încrustînd pinza ca o gemă născută din hazard au o existență in spațiu după cum o alta pare să se desfășoare în timp, descriind astfel spațiul în care se petrec fenomenele. Acestea aparțin cosmosului organic căruia i se relevă acțiunea în micro-topos (lucrările lui Secrieru se intitulează Metamorfoze indicînd condiția de instabilă certitudine a stenogramei), statornicind cu bună știință o efigie momentană. Straturile succesive de culoare cheamă, într-o solicitare nemiloasă, cu o scadență apropiată — forma, după cum pîlpîirea sufletului 'cere cu-vîntul pentru a putea supraviețui în timp. Toate lucrările pictorului sînt ipoteze pentru o pictură viitoare, dar înainte de a fi sau poate tocmai pentru că sînt astfel de ipoteze, ele caută forma care să fixeze emoția lirică: descoperim astfel în perspectivă o deplasare de la topografia organicistă a întrepătrunderilor cromatice la topografia intrinsecă a tabloului.

Este evident că nu se pot stabili relații între această pictură și pictura lui llie Boca. Ceea ce indică prima fisură importantă a acestui text.

La Constantin Baciu lucrurile nu sînt mai simple: inspirația sa este mai frustă, iar economia expresivă pe care o stăpînește aduce aminte desenele sale. în aceste desene exista o mentalitate antidescriptivă, o grafică dispensată de avantajul tehnicii, în viziunea sa un fel de coercitive impedimenta, inutile în degajarea sugestiei. Trecerea desenatorului la pictură nu vrea desigur să însemne o noua față a artistului ci mai degrabă un semn de întrebare pus vechiului (și cred eu încă actualului) său ideal. Oricum, sugestiile desenelor sale erau figurative. Dar pictura (mai ales de tipul acesta, un abstracționism liric) îl pîn-dește pe pictor cu excesul de gratuitate sau de rezolvare decorativă. Care sînt mijloacele de autoapărare în acest caz?

La C. Baciu emoția lirică se fixează tot pe organic, văzut nu în calitatea lui de proces ci de lume: animale subacvatice cu formele lor

fascinante, complicat simetrice, de o ingenuă monstruozitate. Simetria este o regulă a caligrafiei, ca și incontinența rotunjimilor și dialectica curbelor. Este clar că Baciu nu vrea să se despartă de ceea ce cucerise în desene. Și ceea ce părea o metamorfoză se arată a fi o succesiune. Interesant rămîne de relevat aici un alt tip de recurență a formelor, provenită inconștient sau nu din opera unui Țuculescu sau Vasi le Popescu — acesta din urmă, dintre pictorii români, poate cel mai aproape de experiența abstracției.
Dai această simplă impresie critică nu poate deveni argument și cu atît mai puțin teză, ceea ce ilustrează încă odată riscul confesiunii : odată încheiată, cuvintele se destramă, zbu-rînd inconsistente fără a lăsa împlinită urma unui sens. IULIAN MEREUȚĂ
DESPRE O DRUMEȚIE PALLADYANĂ SI ALTELE
în numărul 4 al revistei a apărut un « memorial Th. Pallacfy » cu imagini puse la dispoziție de cercetătorul Petre Oprea și cu o notâ a redacției. La cererea colaboratorului nostru și pe răspunderea sa, publicăm textul care însoțea imaginile, cu-prinzînd punctul său de vedere asupra personalității marelui artist.
Imaginea standard care circulă în prezent despre omul Pallady este unilateral formată, fiind constituită din relatările cunoscuților privind comportările și reacțiile sale în cursul evenimentelor petrecute în ultimii treizeci de ani ai existenței sale.
Ca înfățișare ne apare figura cu trăsături bine conturate, așa cum însuși el a redat-o în diverse autoportrete — cu privirea semeață — cu expresia dură și interiorizată a feței — purtînd barbă, iar pe cap nelipsita pălărie cu boruri largi ; un sacou larg de șiac roșietic la doi nasturi, o cravată fluture, strîngînd un guler scrobit cu colțuri, un pantalon fantezi pepit și un baston subțire avînd la mîner un ceas completează imaginea exterioară a pictorului. Astfel îmbrăcat era un punct de atracție în galeria figurilor culturale bucureștene, cu o glorie stabilă printre cei cu o vestimentație de boem cu panaș aristocratic autohton. Alte particularități: vegetarian, nefumător, iubitor pătimaș al jocurilor de noroc. La toate acestea se adaugă ca trăsături de caracter: ursuz, arțăgos, clevetitor și invidios pe creația altora. Este aceasta oare o imagine reală numai pentru anii bătrîneții sale sau și pentru trecutul îndepărtat? în tinerețe, lui Pallady i-a plăcut să-și trăiască intens viața, după bunul plac, nerefuzîndu-și satisfacțiile lungilor chefuri moldovenești, încîntările drumețiilor, surprizele vînătorilor, atracția fumatului cu luleaua, purtatul îmbrăcămintei după ultimul jurnal de modă, nelipsindu-i fracul și pierzîndu-și capul des și cu ușurință după fuste. Dar ghinioanele și pasiunea lui pentru pictură le-au îndepărtat pe unele pentru totdeauna, iar în ceea ce privește restul, o parte le-a stăpînit cu timpul prin voință, iar cealaltă parte l-a părăsit pe măsura înaintării în vîrstă. Dacă prima intenție de căsătorie dictată de anumite prevederi familiale s-a soldat cu bine pentru Th, Pallady prin ruperea logodnei de cea căreia îi fusese hărăzită, ea alegînd pe altul, apoi consoarta și-a răpit-o într-un mod brutal, nemaiîntîlnit în societatea high-life-ului bucureștean de la începutul secolului nostru, destul de obișnuită totuși cu divorțuri scandaloase, Fericitul răpitor, nu fără a da tributul ridicol de spadasin, printr un duel aranjat, cerut de soțul păgubaș cu slujbă în diplomație pentru repararea onoarei funcției șl consumat în
ziua de 22 august 1905, s-a căsătorit apoi cu tot ceremonialul creștinesc la Hoisești, moșia bunicilor, așa cum constatăm în două

fotografii : una înfațișîndu-i pe cei doi miri, alta pe însurăței stînd la masă în mijlocul familiei.
Cum și cu ce prilej și-a impus să se lase de fumat și cine i-a fost mentorul care l-a determinat să devină vegetarian știm din relatările artistului, fără a cunoaște însă și data cînd s-a petrecut cel de al doilea eveniment ; cert este, din mai multe surse, că pe la vîrsta de 40 de ani mai era un asiduu vînător și, dacă pasiunea lui cinegetică era îndreptată cu precădere spre vulpi și lupi, nu disprețuia savoarea cărnii de căprioară și de iepure. Desigur, nu este exclus ca fiind vegetarian să mai fi vînat totuși animale răpitoare doar pentru stîrpirea lor, așa cum a ținut să fie imortalizat într-o fotografie.
Dar ca oricare fost vînător, mai ales după ce n-a mai folosit pușca, drumețiile au rămas în obișnuința sa. O astfel de călătorie, este drept numai începuturile ei, pornită pe jos sub zodia întîmplării și norocului, ne este povestită de pictor astfel într-un fragment de schiță intitulată « Pe jos spre Ceahlău ».
« Eram la lași — într-o zi, după multe povești, L. R. 1 și cu- mine ne-am hotărît să facem Ceahlăul pe jos nea-vînd bani pentru o excursiune așa cum se face. Și am plecat des de dimineață, pe la vreo cinci ceasuri. Primul popas a fost la Hoisești la 20 km de lași. Acolo era bunicul meu V.C.8. Am sosit pe la 10. Am luat cafeaua cu lapte, cu cozonac.
Pe la 11 am plecat spre P. Iloaia unde stătea St. Gane (zis Târtanu) [. . .] Am stat la dejun și pe la 2 am purces spre T. Frumos unde L. R. avea un coleg judecător de pace . . .». Credem că drumeția a avut loc prin 1900 — 1906 și că amlntlndu-șl ulterior cu plăcere de peripețiile excursiei s-a apucat s-o descrie. însemnările, caz rar, scrise în românește, datează din ultimii ani ai vieții (1950 —1957), atît după scris cît șl după nostalgica însemnare ștearsă în text după ce afirmă că a mîncat cozonac cu lapte « că așa era pe vremea aceea »,
PETRE OPREA
* 1 aii4г Roteili, var.
’ Vasiltì Ci»nld<.uiino, bunicul dirupi и inania.
Din păcate, nici aici nu s-a procedat cu respectul cuvenit, încercările de reconstrucție fiind bazate pe interpretări unilaterale sau chiar pe o flagrantă necunoaștere a formelor. (Ferestre neogotice au fost interpretate ca aparținînd secolului al XVII-lea.) Problema este cu atît mai gravă cu cît zelul falselor modernizări amenință, spuneam, multe orașe și sate ale țării. Aș vrea sa citez ca pozitiv exemplul municipiului Sibiu, unde organele de partid și de stat veghează neîncetat la restaurarea centrului vechi, urbaniștii fiind îndrumați să creeze un centru modern, generos și reprezentativ care să nu afecteze cu nimic zestrea de monumente a orașului. Preocupări similare există la Brașov (unde s-au făcut, totuși, și greșeli, aș cita doar Casa modei), dar avem toate motivele de îngrijorare pentru cele ce se întîmplă la Tîrgoviște, la Rîmnicu Vîlcea, la Focșani și în alte vechi orașe, unde modernizarea este înțeleasă ca o radere a vechilor centre sau ca o incisivă transformare a lor prin implantarea unor edificii noi, supradimensionate, efectul obținut fiind, în ultimă instanță, de uniformizare și sărăcire.
Fenomenul apare cu atît mai curios și inexplicabil cu cît conducerea de partid și de stat, tovarășul Nicolae Ceaușescu personal, au atras nu odată atenția asupra pericolului uniformizării și despersonalizării orașelor. Chiar restaurarea cartierului Curtea Veche rezultă dlntr-un act al conducerii superioare, prin care s-au alocat și fondurile

necesare, mandatul de încredere acordat urbaniştilor şi restauratorilor prin acest act repre-zentînd mal mult decît o datorie.
Nădăjduiesc, în acest moment în care pentru prima oară constat o însumare a opiniilor, că semnalul de alarmă care s-a tras nu va rămîne un simplu sunet în pustiu. Este necesar un efort colectiv pentru a salva tot ceea ce mai poate fi salvat din fiinţa veche a oraşelor noastre, din istoria lor atît do zbuciumată, din propriul nostru baga] de amintiri Istorico şl de poezie. B
adăugat la acestea fundarea în 1563, de către Vasari, şi anume, sub înrîu-rirea ideilor schiţate de Leonardo da Vinci, a primei Academii de artă. Aşa apare şi concepţia despre comercializarea operei de artă şi ideea de speculaţiein acest domeniu de activitate umană.
Evident, imaginea artistului-demiurg, care devine un fel de simbol al creaţiei unice în ordinea spiritului, a fost şi mai mult subliniată în viziunea romantică.
împotriva unei atari înţelegeri a rostului artistului în viaţă se manifestă principalele tendinţe spirituale în ansamblul artei contemporane. Fără îndoială, bănuim că în climatul unei asemenea noi credinţe pot să apară şi note regretabile de exagerare. Dar în acelaşi timp trebuie să reflectăm cu atenţie asupra împrejurării că. în spirit autentic platonician, se relevă acum insistent faptul că activitatea artistului nu constituie unica formă de creaţie umană. Lărgindu-se, în mod legitim, sensurile lăuntriceale actului de creaţie, munca artistului nu mai poate fi considerată ca fiind exemplară ; ea se cufundă în sistemul muncii umane şi a! creaţiei fundamentale a spiritului. Drept urmare, o nouă formă a modestiei străbate gîndirea artiştilor de mare răspundere intelectuală. Iar creaţia, în domeniul artei, devine din ce în ce mai mult o problemă de inteligenţă şi de sensibilitate autentică şi mai puţin un exerciţiu hermeneutic al harului şi al virtuţilor inspiraţiei.
Este clar că această mişcare a gînduri-lor în epoca noastră nu a fost determinată numai de doctrina lui Platon. Dar este semnificativ faptul că, după atîtea secole, o atare concepţie, redescoperită parcă în sine şi în temeiurile ei neaşteptate, a izbutit să corespundă organic şi, în anumite privinţe. chiar uimitor, unei noi trepte în evo'uţia artei,a

Dans ce numéro:
La Revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:
GHEORGHE ILIESCU-
CĂLINESTI
9
(par Anca Arghir) p. 22
Sculpteùp!. Né le 14 juillet 1932 à Călineşti (département d’Arges).
Études: Institut d’art plastique «N, Grigorescu » de Bucarest (1959).
À partir de 1961 prend part aux expositions d’état ainsi qu’à de nombreuses expositions de groupe. Expositions particulières à Bucarest, Piteşti (1966) et Calgary (Canada) en 1970.
Participe aux expositions d’art roumain organisées à Helsinki (1969) et Torino (1970) aussi bien qu’aux expositions internationales de Paris (Biennale des jeunes artistes — 1967), Anvers (Parc Middelheim —1967), Legnano-Castelanza (IVe exposition de sculpture organisée par la Fondation Pagani — 1968), Bratislava (« Danubius »—1968), Venise (XXXVIe Biennale —1972).
Premier prix de sculpture de l’Union des Arts Plastiques (1966).
Oeuvres d’art monumental : « Entrée des révolutionnaires à Islaz » — obélisque dédié à la révolution de 1848 (Caracal, 1969);

«Signification» (Colonie internationale des étudiants, à Costi nesti 1970 –1971); «La Nuit », «Femme et Oiseau », « Le Repos » (Pitești, 1971) etc.

BENEDICT GĂNESCU

(à la recherche de François Villon) p. 28

Dessinateur. Né le 14 janvier 1929 à Craiova.

Suit les cours de l'institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest. Débute en 1955 aux expositions d'état. Il est l'auteur de dessins humoristiques et de caricatures publiés dans les revues « Urzica », « Săptămîna »,
« Contemporanul » etc., de dessins publicitaires et d'illustrations de livres; il consacre une partie de son activité à la scénographie (décors et costumes de théâtre).

Expositions particulières en 1958 et 1967 à Bucarest.

Participation aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Varsovie (1955); Rome (1963); Londres (1966); Paris-Orly, Helsinki (1968); Tunis, Alexandrie (1969).

Obtient le Prix de l'Union des Arts Plastiques pour l'art graphique (1965 et 1968) et le Prix « Ion Andreescu » de l'Académie Roumaine, pour l'illustration de la Comédie des Erreurs, de Shakespeare (1966).

NAPOLEON ZAMFIR

p. 30

Dessinateur et graveur. Né le 28 septembre 1926 à Podul lloaiei (département de Jassy).

Études à l'institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1955). Participe depuis 1953 aux expositions d'état aussi bien qu'à d'autres manifestations d'art collectives.

Participe aux expositions d'art roumain organisées à Zurich (1967), Linz, Helsinki (1968), Wroclaw (1969), ainsi qu'aux expositions internationales de Varsovie (1955; BIAV – 1968, 1972) et de Brno (Biennale internationale d'art graphique, 1970). On lui doit aussi des décorations murales. (Colonie internationale des étudiants à Costinești.)

Obtient le l-er Prix au Concours « Le plus beau livre » (Bucarest, 1970), aussi bien qu'au Concours international « Le plus beau calendrier » organisé à Djakarta (le calendrier 1971 « Mașinexport »).

IULIA HĂLĂUCESCU

p. 32

Peintre, dessinateur et graveur. Née le 31 mars 1924 à Tarcâu (département de Neamț). Après avoir passé sa
licence de lettres à l'Université de Bucarest (1949) elle suit les cours de l'institut d'art plastique de Jassy (1949-1950) et de Bucarest (1950-1953). Débute en 1954 ; participe aux expositions d'état aussi bien qu'à des expositions de groupe.

Expositions particulières à Bucarest (1955, 1959, 1964, 1968), Piatra Neamț (1956), Bacău (1963,1966), Jassy (1966, 1967, 1971).

Prend part aux expositions d'art roumain organisée à Alexandrie, Le Caire (1961), Athènes (1962), Moscou (1969).

PORZSOLT BORBÁLA

p. 34

Peintre. Née le 1 novembre 1933 à Brateș (département de Covasna).

Études à l'institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1958). Débute en 1958, Expositions particulières à Tîrgu Mureș (1970) et Tîrgu Secuiesc (1972).

Participe à l'exposition internationale de Prague (1962).

Articles à signaler:

LA VILLE. - ENTRE HIER ET DEMAIN:
LA ZONE DE «CURTEA VECHE»

Sous ce titre sont réunies une séries d'opinions appartenant à des spécialistes, historiens et architectes, concernant la restauration d’une des zones les plus importantes du centre historique de la capitale de la Roumanie. Quelques-unes des solutions préconisées ont suscité de vives réactions: celles de Vasile Drăguț, Paul Emil Miclescu, Constantin joja et Adrian Gheorghlu» par exemple, qui proposent de garder à cette zone – qui était aussi un centre commercial – sa physionomie caractéristique donnée par l'ancienne architecture urbaine roumaine, tout en l'intégrant dans le circuit commercial de la ville actuelle.

https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html